

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filosofická fakulta**

Ústav etnologie



FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITY KARLOVY  
V PRAZE

## **Bakalářská práce**

Gabriela Pechová

### **Role kurátora v podmínkách současného českého umění**

The role of the curator in conditions of contemporary czech art

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Barbora Půtová, PhD.

**Poděkování:**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí bakalářské práce PhDr. Barboře Půtové, Ph.D. za ochotu vést mou bakalářskou práci a za veškeré užitečné rady. Dále bych ráda poděkovala všem, kteří mě při psaní podporovali a poskytovali mi všestrannou pomoc.

**Prohlášení:**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

.....

**Abstrakt:**

Bakalářská práce se snaží objasnit úlohu kurátora současného umění v kontextu české umělecké scény. Za účelem dosažení tohoto záměru je postava kurátora zasazena do širšího rámce. Práce začíná popisem historických událostí, které vedli ke vzniku této profese a jež ovlivnily její vývoj do současné podoby. Klíčové je rozdělení kurátora na dva typy, kurátora jako zaměstnance výstavní, potažmo sbírkotvorné instituce a kurátora pracujícího nezávisle, které se odehrálo ve druhé polovině 20. století. Tento fakt je rozhodující pro určení přesné pracovní náplně kurátora. Této problematice a také popisu prostředí, ve kterém se kurátor v současnosti pohybuje, je věnována jedna z kapitol. Prostor je poskytnut také rozboru některých faktorů, lidských a technických, které práci kurátora přímo i nepřímo ovlivňují. Text je uzavřen kapitolou o možnostech vzdělávání se v oboru kurátorství, a to nejen na území České republiky, ale i v zahraničí.

**Klíčová slova:**

kurátor, současné české umění, zprostředkovatel, organizátor, manažer

**Abstract:**

The bachelor thesis seeks to clarify the role of a curator of contemporary art in the context czech art scene. To achieve this objective the person of curator is set into the wide framework. Thesis starts with description of historical events which led to formation of this profession and influenced its evolution into the current form. The vital moment is division of a curator into two types in the second half of 20th century; a curator as employee of exhibitionary or collecting institution and an independent curator. This fact is crucial for the specification of exact responsibilities of a curator. It is this issue and also description of environment, where a curator currently operates, to which one of the chapters is dedicated. A place in the thesis is also given to the analysis of some factors, human and technical, which have a direct and also indirect influence on the work of a curator. The text is ended by a chapter about possibilities of education in the field of curating not only in the Czech Republic, but also abroad.

**Keywords:**

curator, contemporary czech art, mediator, organizer, manager

## Obsah:

<b>1. Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>2. Dosavadní stav bádání.....</b>	<b>8</b>
<b>3. Historie kurátorství .....</b>	<b>11</b>
3.1 Salon a další výstavy .....	12
3.2 Muzeum.....	13
3.3 Vývoj kurátorství .....	16
<b>4. Rozdělení kurátorů .....</b>	<b>17</b>
4.1 Kurátor v instituci .....	17
4.1.1 Rozdělení institucí a jejich aktivit.....	17
4.1.2 Pracovní náplň kurátora v instituci.....	19
4.2 Kurátor na volné noze .....	20
4.2.1 Zrod nezávislého kurátora.....	20
<b>5. Střet kurátora s vnějšími faktory .....</b>	<b>26</b>
5.1 Kurátor versus umělec.....	26
5.2 Kurátor versus návštěvník.....	28
5.3 Kurátor versus animátor .....	30
5.4 Praktické otázky v kurátorství.....	32
5.4.1 Organizace výstavy .....	32
5.4.2 Trh s uměním .....	34
<b>6. Vzdělávání kurátorů.....</b>	<b>36</b>
6.1 Obor kurátorství v ČR.....	36
6.2 Obor v zahraničí.....	37
6.2.1 Vysokoškolské obory .....	37
6.2.2 Odborné kurzy.....	39
<b>7. Závěr .....</b>	<b>42</b>
<b>Seznam použitých zdrojů .....</b>	<b>44</b>

# 1. Úvod

Ústředním tématem práce je kurátor umění a jeho role na současné české umělecké scéně. Toto téma je stále aktuální, neboť názor na povahu kurátorské praxe není u odborné veřejnosti ještě zcela ustálen. Kurátor se z dřívějšího muzejního kustoda, který především pečuje o umělecké sbírky, proměnil na tvůrčí osobnost s širokým spektrem pracovních povinností. Nyní je nejen organizátorem a manažerem své výstavy, ale také prostředníkem mezi uměním (umělci) a širokou veřejností. Tato úloha má v sobě určitou společenskou odpovědnost. Kurátorství se tak jeví jako zajímavá a důležitá profese, ačkoliv jak je možné vyčíst z následujících řádků, nedostává se jí dostatečného uznání.

Cílem práce je tedy zmapování úlohy kurátora, které by mělo přispět k vytvoření ucelené představy o tom, co toto povolání obnáší a jaké by mělo mít místo ve společnosti. Za tímto účelem je text rozčleněn na dvě okrajové kapitoly, historii kurátorství a vzdělávání v této oblasti, a na ústřední část zaměřenou na dosažení stanoveného cíle. Tato část je složena ze dvou obsáhlejších kapitol, které popisují prostředí, ve kterém se kurátor pohybuje, náplň jeho práce a problémy, se kterými se může setkat.

Práce se opírá především o literární prameny, které obsahují vlastní zkušenosti a názory na úlohu kurátora již etablovaných odborníků v oblasti kurátorství. Pro správné porozumění jejímu obsahu je třeba zdůraznit, že zkoumaná problematika je zasazena do uměleckého prostředí, se zaměřením na současné umění. Zmíněné instituce, především muzea, jsou tedy v práci zamýšlena výhradně jako umělecká. Mimo to se text snaží o postihnout kurátorské disciplíny především v kontextu českého prostředí, ačkoliv příklady ze zahraničí, zejména v kapitole o vzdělávání, se v práci také objevují.

## 2. Dosavadní stav bádání

Kurátorství je poměrně mladá disciplína, která stále nemá pevné ukotvení. Tato skutečnost se odráží i v literatuře na toto téma. Texty nabízí čtenářům řadu otázek. Jaká je úloha kurátora ve společnosti? Jaká by měla přesně být náplň jeho činnosti? Do jaké míry jsou dnešní kurátoři ovlivňováni, případně omezováni, uměleckými institucemi? Jak velký vliv mají kurátoři na umělce? A dokonce zda se kurátor sám nestává umělcem, pokud je možné, aby sama tvorba výstavy byla uměleckým aktem? Jasných odpovědí už se ale mnoho nedostává. Knihy jsou vesměs koncipované tak, aby si čtenář na základě předložených faktů vyvodil vlastní závěr.

V českém prostředí je knih na téma kurátorství zoufale málo. Stěžejní kniha s názvem *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* byla vydána v roce 2009, ačkoliv většina textů, které obsahuje, vznikla v roce 2006. Jedná se o sborník editovaný Davidem Koreckým, vydaný ve spolupráci s Vysokou školou uměleckoprůmyslovou v Praze. Obsahuje příspěvky třiceti kurátorů, případně kurátorů-umělců. Texty jsou velmi různorodé, shrneme-li však jejich podstatu, oslovení autoři v nich popisují vlastní zkušenosti na poli kurátorství a úvahy o tom, kdo kurátor je, nebo by měl být. Mezi přispěvatele do této knihy patří i významná kurátorská dvojice Jana a Jiří Ševčíkovi, která významně působí na naší umělecké scéně již od 70. let 20. století. Tato dvojice se v roce 2010 dočkala vydání všech svých esejů a příspěvků do katalogů k výstavám v souhrnném svazku s příznačným titulem *Texty*. Články se tedy věnují nejen postavě kurátora, ale i architektuře a dalšímu umění. Jejich chronologické řazení poskytuje zajímavý pohled na proměny české výtvarné scény za posledních padesát let. Další publikace s názvem *Konečně spolu* (2011) je pojmenována po výstavě, kterou organizovala autorka knihy Lenka Sýkorová. Zákulisí jejího projektu je popsáno v první polovině knihy. Ve druhé části se věnuje alternativním galeriím na území České republiky vznikajících od 90. let 20. století po současnost. Dále se zabývá problematikou převzetí role kurátora umělci. V této souvislosti je přínosný i text *Vstup do kurátorství cestou alternativní výtvarné scény* (2011), jenž vznikl pod patronátem Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem jako doplněk ke skriptům. Přináší zkušenosti začínajících kurátorů s výstavnictvím i praktické informace důležité pro organizaci výstav. Pro bližší seznámení s praktickými záležitostmi nezbytnými pro uspořádání exhibice je vhodné nahlédnout také do skript *Umění: prostor pro život a hru*



(2008). Tento text vznikl v rámci stejnojmenného projektu pro rozvoj studia nových povolání a mapuje pozadí výstavy od její přípravy přes vydání katalogu až po její deinstalaci.

Zahraniční literatura je o mnoho bohatší, avšak u nás obtížněji dostupná. Českého překladu se dočkala kniha švýcarského kurátora Hanse Ulricha Obrista *Stručná historie kurátorství* (2012). Autor v ní vede rozhovor s jedenácti světoznámými kurátory, ikonami 20. století. Svazek je tedy výpovědí o profesním životě pionýrů v oblasti kurátorství. Další titul *Thinking about exhibitions* (1996) je rozsáhlý sborník příspěvků historiků umění, kurátorů, umělců a uměleckých kritiků. Editori Greenbergová, Nairne a Ferguson iniciovali jeho vznik s úmyslem zmapovat měnící se povahu výstav a současného umění počátku 90. let. Kniha zahrnuje statě o uměleckých institucích (muzea, galerie) a o jejich vzájemném propojení s uměním a výstavami. Dále se zabývá problematikou takzvaných velkovýstav (například *Documenta*) a jejich specifiky. Nakonec otevírá otázku potenciálu alternativních výstavních prostor. Svou stavbou podobný, avšak mladší titul *Issues in curating contemporary art and performance* (2007), je také sborník, jehož přispěvateli jsou vybraní odborníci z uměleckého prostředí. Zatímco ve svazku *Thinking about exhibitions* je postava kurátora zmíněna jen okrajově, tato kniha je zaměřena přímo na něj a jeho roli. Jednotlivé příspěvky jsou psané spíše formou úvah a kromě kurátorství se dotýkají i témat jako financování umění nebo v současnosti aktuálního problematického vztahu kurátora a umělce. Této problematice se věnuje i článek *Art without artists?*, zveřejněný v internetovém periodiku *e-flux journal*. Autorem textu je editor periodika a zároveň umělec Anton Vidokle. Článek původně vznikl jako příspěvek na konferenci s názvem *Kultury kurátorství*<sup>1</sup>, konanou v roce 2010 v Lipsku, která se zabývala současnými trendy kurátorské praxe. Vidokle píše, že kurátor, ať už zaměstnaný v instituci nebo pracující nezávisle, se vždy částečně zodpovídá tomu, pro koho pracuje. Není autonomní jednotkou s množstvím vlivu, jak si ho v současnosti někteří (zvláště umělci) představují. Nemá tu moc sám určit, co je, a není umění.

Další okruh literatury není zaměřen přímo na postavu kurátora, ale úzce se k tématu vztahuje. Jedná se o kurátorství ve spojení s výstavními institucemi. Touto tematikou se zabývá Ladislav Kesner, kurátor a odborník na asijské umění, ve své knize *Muzeum umění v digitální době* (2000). Titul je zaměřen především na vztah muzea umění a jeho

---

<sup>1</sup> Cultures of the curatorial

návštěvníků. Dotýká se otázek, jak mohou muzea v současnosti s návštěvníkem komunikovat a jak mu mohou zprostředkovat nejefektivnější vizuální zážitek. V této souvislosti se Kesner zaměřuje na psychologii a neurofyzilogii jedince probíhající při pohledu na obraz, jeho vnímání a snahu mu porozumět. Další knihou, která stojí za zmínku, je *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum* (2006), jejíž autorkou je slovenská historička umění Mária Orišková. Ve své knize dohromady sestavila jedenáct textů anglosaských odborníků v oblasti muzeologie. Přestože kniha je poměrně mladá, příspěvky v ní obsažené jsou z období 80. a 90. let 20. století. Jednotlivá pojednání jsou seřazena chronologicky od nejstarších. Jejich jednotící linií je kritický pohled na muzejní instituci. Druhá polovina příspěvků se, kromě muzea samotného, zabývá problematikou primitivního umění. Jeho vytržením z kontextu vlastní společnosti a následným vystavováním v institucích západního světa. Jedním z odborníků, jehož text Orišková ve své knize publikovala, je Tony Bennett, sociolog se zaměřením na kulturu a umění. Také jeho kniha *The birth of the museum: history, theory, politics* (1995) se zabývá muzeem, avšak z jiného než uměleckého pohledu. Vychází z filozofie Michela Foucalta, konkrétně z jeho pojetí veřejných institucí jako nástrojů kontroly a manipulování se společností. Bennett připouští, že i muzeum je jednou z těchto institucí a z tohoto pohledu muzeum rozebírá. Výstavním institucím v anglicky mluvících zemích, tentokrát z pohledu trhu s uměním, se věnuje ekonom Don Thompson v knize *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů* (2010). Thompson popisuje spíše psychologii trhu s uměním, než nějaké ekonomické poučky. Uvádí, že umění se v současnosti (v anglosaských zemích) kupuje především za účelem dosažení určitého společenského statusu. Klíčem k výběru díla potom není estetické cítění kupujícího, jak by se dalo očekávat, ale značka konkrétního výtvoru. Značkou je myšlena pomyslná přidaná hodnota k dílu, kterou lze získat umístěním díla do značkové instituce (např. galerie, aukční dům). Čím prestižnější umělecká instituce je, tím je dílo dražší. Zároveň je taková značka pro zákazníka zárukou kvality. Nákup umění se tedy v mnohém neliší od nákupu luxusního spotřebního zboží.

### 3. Historie kurátorství

Je těžké vymezit mantinely dějin kurátorství, neboť ani samotný pojem není v současnosti jasně vymezen. Kurátorství se do podoby, pod jakou si ho představujeme dnes, postupně vyvíjelo pod vlivem mnoha okolností. Pro zmapování jeho historie je tedy třeba nebrat ho jen jako samostatnou disciplínu, ale spojit jej s ostatními jevy, které mu předcházely a měly na něj přímý vliv. Na počátku stála významná změna v dosavadním pojetí umění.

Umění bylo až do druhé poloviny 18. století ve společnosti pojímáno jinak, než jak ho vnímáme dnes. Po staletí bylo chápáno spíše jako řemeslo, jehož tajemství předává mistr svému učedníkovi. Umělci se podobně jako u jiných řemesel sdružovali do cechů a navzájem se ve své práci ovlivňovali. Jejich styl byl v daném období podobný. Obdobně to bylo u námětů děl. Z velké části byly jednotné proto, že díla vznikala na zakázku nebo pro určitý okruh sběratelů, kteří jejich podobu určovali. V průběhu 18. století však vzrostl, především ve Francii, počet i vliv akademií, které vyučovali umění jako svůj předmět. Zde, v době Velké francouzské revoluce, došlo k průlomům v tradici. Z umění se stala akademická disciplína a jeho pojetí jako řemesla se postupně vytratilo (Gombrich, 2010, p. 480).

Tento přerod měl však za následek úpadek ve výuce praktických postupů. „Studenti akademií museli kreslit podle sádrových kopií antických soch a pouček, které profesori ‘vypreparovali’ z Poussinových<sup>2</sup> obrazů a zbavili je tak životnosti (Bláha & Šamšula, 2005, p. 99).“ Metody výuky na akademiích se staly předmětem kritiky a označení *akademismus* se vžilo jako synonymum pro „netvůrčí napodobování dokonalých vzorů“ (ibid.). Celá situace vedla k rozpadu umělecké obce. Akademie, více než kdy předtím, vytvářely oficiální umění, vedle něhož se začali vyskytovat umělci, kteří se chtěli vůči oficiálnímu umění vymezit. Postava umělce se tak stala více individuální. Umělec získal větší svobodu v hledání námětů pro svá díla i v použití uměleckých technik. Předchozí jednotnost uměleckých děl tak vymizela. Zároveň však umělec ztratil jistotu obživy, neboť všechny tyto změny z počátku znamenaly úbytek zájmu o díla současných umělců, kteří tak už nedostávali zakázky, jako jejich předchůdci. „Na pomoc proti tomuto jevu začaly akademie, zprvu v Paříži a pak v Londýně, organizovat výroční

---

<sup>2</sup> Nicolas Poussin byl francouzský malíř první poloviny 17. století, jehož práce (především pozdní ve stylu klasicismu) ovlivnily pozdější akademiky.

výstavy prací svých členů“, které „se stávaly společenskými událostmi (...) kde vznikala a zanikala renomé umělců (Gombrich, 2010, pp. 480-481).“

Výroční výstavy neboli salony představovaly obrovskou změnu v prezentaci umění. Další takovou změnu přinesl i zrod veřejného muzea. Oba nově vzniklé jevy jsou pro dějiny kurátorství velmi významné. Z toho důvodu jsou jim věnované následující podkapitoly.

### **3.1 Salon a další výstavy**

Slovo salon používáme pro označení výstavy někdy i dnes. Svůj prezentační význam však neměl vždy. Tento pojem „se zrodil v 17. století ve Francii, nejprve v palácích aristokracie, později i mezi měšťany, k vytvoření místa pro schůzky důvěrné společnosti, scházející se pravidelně k hovorům o umění, literatuře či hudbě a divadle, ale také o politice a financích (Čiháková-Noshiro, 1996, p. 78).“

V následujícím století už salon označoval výroční výstavy umění, které pro své členy organizovaly akademie. V tehdejší době se jednalo o zcela nový a neobvyklý způsob prezentace děl, což způsobilo změnu v životech umělců i veřejnosti. „Vstupné bylo dobrovolné a tato skutečnost umožňovala publiku, které samo povětšinou obrazy nevlastnilo, přístup k malířské tvorbě. Každé vystavované dílo bylo označeno číslem, pod nímž si mohl návštěvník výstavy v katalogu, či 'libretu', najít jméno umělce, popis zpracovaného námětu i název díla (Frontisi, 2005, p. 306).“

Zájem o salony se udržel i v 19. století. Počet vystavovaných umělců narůstal a tak se Pařížský salon v roce 1855 přesunul z původního Louvru do Průmyslového paláce. (ibid., p. 318). Kritéria pro výběr vystavovaných děl zůstala však téměř nezměněna. To způsobilo, že řada novátorských umělců nebyla na výstavu přijata. Jednalo se zpravidla o umělce, kteří časem dosáhli uznání a věhlasu. Jedním z takových umělců byl například Édouard Manet se svým obrazem Snídaně v trávě. Umělci, kterým se metody oficiálního salonu nelíbily, si vytvořili vlastní výstavní projekt s přiléhavým názvem salon odmítnutých. „Na straně jedné se tedy salon stal výroční výstavou oficiálních malířů (...), na straně druhé platformou pro názorovou opONENTURU avantgardních malířů (Čiháková-Noshiro, 1996, p. 78).“ Postupně vzniklo několik dalších výstavních projektů, vymezujících se vůči zastaralým konvencím oficiálního salonu. Původní oficiální salon byl po čase přejmenován na salon francouzských umělců a pod tímto názvem se pořádá dodnes.

Princip salonu, tedy pravidelně se opakující výstavní akce velkých rozměrů, která přestavuje skupinu umělců, byl jistě inspirací pro vznik podobných novějších výstavních projektů. Mezi takové akce patří v současnosti například výstavy *Documenta* nebo *Manifesta*. *Documenta* je mezinárodní výstavní projekt představující současné umění, za jehož vznikem stojí Arnold Bode, německý umělec a kurátor. První výstava se uskutečnila v roce 1955 a brzy se stala nejvýraznějším výstavním projektem poválečné éry. Pověst o svém vlivu na současné umění si udržela do dnes (Grasskamp, 1996, p. 71). Odehrává se každých pět let v Bodeho rodném městě Kasselu. *Manifesta* je o poznání mladší, poprvé se uskutečnila v roce 1996. Jedná se o evropské bienále současného umění, s důrazem na neznámé umělce. Nápad na její uspořádání vzešel v Nizozemsku, ale neodehrává se pouze tam, je putovní.

### 3.2 Muzeum

Zrod veřejného muzea se v Evropě datuje do druhé poloviny 18. století. Muzeum vzniká transformací královských a aristokratických sbírek umění (Kesner, 2000, p. 20). Nejedná se však, jak by se na první pohled zdálo, o snahu založit specializovanou instituci pro uskladnění a prezentování umění, ale o politické vyjádření společnosti. Královské a aristokratické sbírky byly do té doby výsadou „vyšších“ společenských kruhů. Společnost se však pomalu proměňovala v demokratickém duchu. V důsledku toho se do popředí dostala myšlenka, že umění by mělo být přístupné všem. Ilustrativním příkladem vzniku muzea na základě této ideje je pařížský Louvre.

„Již na sklonku monarchie požadovali někteří myslitelé – Diderot a Voltaire mezi nimi – aby byly v Louvru zpřístupněny královské sbírky, a roku 1777 byl vytvořen výbor, který měl dohlížet na zřízení královské umělecké galerie. Snahy o vytvoření nového muzea však rozhodujícím způsobem urychlila francouzská revoluce. V sérii ediktů nový francouzský stát konfiskoval královské sbírky a Národní shromáždění 27. července 1793 prohlásilo Louvre za Muzeum Francouzské republiky a stanovilo den jeho otevření na 10. srpna, výroční den pádu monarchie (ibid.).“

Umělecké sbírky zde představovaly symbol moci panovníka, která mu byla veřejností odňata ve prospěch národa. Ve většině států ale nebyla situace kolem vzniku muzea tak vyhrocená. Nicméně myšlenka, že umění má být přístupno všem byla z počátku naplňovaná jen velmi pomalu. Například v British Museum v Londýně se museli návštěvníci, kteří chtěli shlédnout sbírky, legitimovat doklady, na jejichž základě

mohli a nemuseli být vpuštěni. Na prohlídky byl pak umožněn vstup maximálně patnáctičlenným skupinám (Bennett, 1995, p. 70). Různá omezení v muzeích, která neplatila jen ve Velké Británii, byla často výsledkem obav z chování nižších vrstev, jež měly náhle ke sbírkám přístup. „Většina uměleckých muzeí ve Francii vedle zákazů vstupu samotným dětem, osobám s balíky či zavazadly nebo psům vyžadovala, aby návštěvníci dodržovali vhodné chování. Výslovně byly zakázány činnosti jako kouření, konzumace jídla a pití, ale také ukazování prstem před výtvarnými díly (Kesner, 2000, p. 64).“

Co se týče vnitřní úpravy muzea, v 18. století, v době osvícenství, byl kladen důraz na řád, přesné informace a jejich systematické řazení. V tomto duchu se tedy neslo i uspořádání artefaktů v muzeích. Výsledkem bylo seřazení umělců podle uměleckých stylů v chronologicky správném pořadí. Tento princip vystavování se udržel poměrně dlouho a napomohl ke vzniku dějin umění jako samostatné vědní disciplíny v první polovině 19. století. V této době, jak uvádí Kesner (2000), začala vznikat muzea i ve Spojených státech. Na rozdíl od Evropy však byla založená především za účelem vzdělat a kultivovat nejširší vrstvy (p. 25). I založení naší Národní galerie, dříve Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, se od evropského principu liší. Jak zaznělo při oslavě stého výročí jejího vzniku: „Zatímco jiné země vděčí za své galerie milosti panovníků, v Čechách vznikla ústřední umělecká sbírka jako výraz uvědomělého patriotismu několika ušlechtilých jedinců (Vlnas, 1996, p. 95).“

Podstatnou část 19. století si veřejná muzea stále hledala cestu k návštěvníkům. Průlom v postoji muzeí k veřejnosti znamenal otevření South Kensington Museum<sup>3</sup> v roce 1857. Muzeum se honosilo tím, že bylo koncipované především tak, aby sloužilo veřejnosti. Důkazem byla, mimo jiné, příznivá otevírací doba pro všechny společenské vrstvy. Tato muzejní politika nebyla do té doby samozřejmostí. Večerní otevírací hodiny se staly přínosem především pro dělnickou třídu. Muzeum vykazovalo velkou návštěvnost a žádné známky nevhodného chování během prohlídek (Bennett, 1995, p. 71). „Jak důkazy o disciplinovanosti nově rozšířeného muzejního publika přibývaly, ustoupilo dokonce i Britské muzeum a v roce 1883 vstoupilo do programu elektrifikace, aby umožnilo večerní návštěvy<sup>4</sup> (ibid.).“

---

<sup>3</sup> Dnešní název je Victoria and Albert Museum

<sup>4</sup> As the evidence of the orderliness of the newly extended museum public mounted, even the British Museum relented and, in 1883, embarked on a programme of electrification to permit evening opening.

Počátek 20. století přinesl změnu v praxi muzejního vystavování. Objevil se nový kulturně-historický výstavní model, který zavedl německý historik umění a ředitel Berlínských muzeí Wilhelm von Bode. „V muzejní prezentaci prosazoval instalace různých druhů uměleckých děl vedle sebe do síní stejného dobového stylového kontextu (Kroupa, 2010, p. 164).“ Jinými slovy byly v jedné místnosti společně vystaveny předměty jako obrazy, sochy, nábytek apod. vytvořené ve stejné době.

Vedle Bodeho konceptu se objevuje i další myšlenka, takzvané estetické muzeum. Vychází z toho, že dílo v muzeu není ve svém „přirozeném“ prostředí, a proto by zde mělo sloužit jedinému účelu, a sice být krásné. To znamená, že má být divákovi umožněn estetický prožitek díla, bez dalších nadbytečných informací například o jeho historii. Na základě této ideje se začíná měnit i fyzický vzhled expozic (Duncan, 2006, pp. 64-66). „Galerie [se] postupně stávaly intimnějšími, zvětšoval se prázdný prostor mezi díly na stěnách, díla se přemísťovala do výšky očí a začala se osvětlovat samostatně<sup>5</sup> (ibid., p. 66).“

Umělci první poloviny 20. století však začali výstavní instituce považovat za zastaralé a pro umělecké záměry zcela nevhodné. Z původních nesympatií současných umělců vůči muzeu se vyvinula až averze, jejíž projevy vzešly od konceptuálních umělců 60. let. Ironizovali činnost muzeí, vytvářeli záměrně díla, která se do kamenných institucí zdánlivě nehodí, a někteří psali kritické texty adresované muzeím (Orišková, 2006, p. 22).

Změnil se i vztah uměleckých institucí a návštěvníků. Ve druhé polovině 20. století se muzea ještě těšila velké oblibě a jejich počet vzrůstal. Zájem už ale opadl a muzea se dnes snaží diváka všemožně „nalákat“. Podle Kesnera (2000) je to způsobené paradoxem ve vývoji muzeí. Muzea se celé 19. století snažila o to přiblížit se návštěvníkům, nechat je nahlédnout do svých sbírek, umožnit nejširší veřejnosti těšit se z umění (p. 31). Na druhou stranu však zaplňovala „prostor mezi dílem a divákem postavami kritiků, znalců a historiků umění (...) jako jedině povolaných a vybavených k tomu, aby nevědomému divákovi setkání s uměním zprostředkovali, aby je rozpoznávali, posuzovali a vykládali (ibid.).“ Tím vytvořila mezi divákem a uměním pomyslnou bariéru, kterou mnoho návštěvníků není ochotno překonat.

---

<sup>5</sup> Galérie [se] postupne stávali intímnejšími, zväčšoval sa prázdny priestor medzi dielami na stenách, diela sa premiestňovali do výšky očí a začali sa osvetľovať samostatne.

### 3.3 Vývoj kurátorství

Pojmenování kurátor je odvozeno od latinského slova *curare*, jehož význam je starat se nebo pečovat o něco. Kurátor umění, ačkoliv kdysi se ještě tento název tolik nepoužíval, si tedy svůj název vysloužil odborným pečováním o sbírky, o jejich správné uchování a třídění. S rozvojem veřejných muzeí přibývá k jeho činnosti i zprostředkování umělecké sbírky divákům.

V 19. století však nebyly nároky na prezentaci děl zvlášť vysoké. Jak už bylo zmíněno v předchozí podkapitole, umělecké muzeum umožňovalo návštěvníkovi spatřit krásu děl na vlastní oči, a to v chronologickém pořadí, aby mu optimálním způsobem zprostředkovalo dějiny umění. V takovém muzeu je „historik umění znalcem a tím, kdo se o dílo stará (...) a natolik mu rozumí, že je schopný umístit ho na ‘správné’ místo v rámci určitého systému či klasifikace tak, aby bylo interpretovatelné a smysluplné<sup>6</sup> (Orišková, 2006, p. 14).“ Ani salony, ztělesňující nezávislé výstavy, ze začátku nepřinesly k pojetí výstavy nic nového. Jedinou jejich jednotící linií bylo, že na nich byly vystavovány práce členů akademie.

Vlastní iniciativa kurátora se začíná projevovat až ve 20. století. Například již zmíněný Wilhelm von Bode se svým novým výstavním konceptem. Tento kurátor se proslavil i jako schopný ředitel mnoha Berlínských muzeí. Ostatně většina prvních velkých kurátorských osobností byla, alespoň část svého života, zároveň řediteli uměleckých muzeí nebo galerií. Například americký kurátor Alfred Barr, švýcarský kurátor Harald Szeeman nebo švédský kurátor Pontus Hultén. Kurátor se tedy až na počátku 20. století stává „viditelným“.

Ve druhé polovině 20. století přestávají kurátorům vyhovovat podmínky zkostnatělých výstavních institucí. Tyto instituce nejsou nadále schopné udržet krok s vývojem umění a drží se svých konzervativních postupů. Současná díla se do nich dostávají až ve chvíli, kdy už zaznamenala nějaký ohlas. Kurátoři, kteří chtějí pracovat se současným uměním, nemají v muzeích šanci. Vydávají se proto pracovat samostatně, čímž se zasazují o vznik profese nezávislého kurátora.

---

<sup>6</sup> Historik umenia je tu znalcom a tým, kto sa o dielo stará (...) a natoľko mu rozumie, že je schopný umiestniť ho na „správne“ miesto v rámci určitého systému či klasifikácie tak, aby bolo interpretovateľné a zmysluplné.



## **4. Rozdělení kurátorů**

Výtvarné umění je v našich podmínkách vystavováno obvykle dvěma způsoby. Buď pod záštitou nějaké instituce, tedy muzea či častěji galerie (starším názvem muzeum umění), a to zpravidla ve výstavních prostorách přináležejících této instituci, nebo z iniciativy samotného kurátora, případně umělce, kteří své výstavní prostory musí nalézt. Takovým výstavním místem se pak mohou stát kavárny, samotné ateliéry umělců nebo takzvané alternativní prostory, jako jsou například nevyužité historické budovy či třeba prázdné průmyslové stavby.

Mohlo by se tak zdát, že v galeriích vystavují jen kurátoři, kteří jsou zaměstnanci těchto galerií, a kdekoli jinde vystavují jen kurátoři nezávislí. Skutečnost samozřejmě není tak černobílá. Tyto dva způsoby ukazují pouze dva extrémy, avšak celá česká výstavní scéna je značně propletená. Kurátor určité galerie nemusí realizovat projekty pouze ve „své“ galerii. A na druhou stranu není pravidlem, že nezávislý kurátor využívá jen alternativních prostor. Může vystavovat i v rámci nějaké oficiální instituce.

Z tohoto pohledu lze rozdělit kurátory na dvě skupiny. První skupinu zastupuje kurátor v instituci, který se vyznačuje tím, že je jejím stálým zaměstnancem. Ve druhé skupině je kurátor na volné noze, jež splňuje kritéria externího, nezávislého pracovníka. Toto rozlišení je důležité, jelikož prostředí, ve kterém kurátoři pracují, přímo ovlivňuje jejich kurátorskou praxi. Následující podkapitoly se snaží postihnout především to, v čem se tyto pozice liší, okolnosti, které je v těchto různých prostředích ovlivňují a požadavky, jež jsou na ně kladeny.

### **4.1 Kurátor v instituci**

Pokud chceme zjistit povahu kurátorské praxe v určité instituci, musíme nejprve vědět, jaké vlastně všechny umělecké instituce na současné české kulturní scéně existují. Tím se zabývá následující podkapitola. V další podkapitole je už popsána samotná kurátorova činnost.

#### **4.1.1 Rozdělení institucí a jejich aktivit**

Rozdělíme-li umělecké instituce z hlediska ekonomicko-právní formy, získáme dvě skupiny. První skupinou, která na našem území převažuje, jsou instituce veřejné. Tedy

muzea a galerie založené státem (*Národní galerie v Praze, Moravská galerie v Brně*), kraji (*Galerie výtvarného umění v Ostravě*) nebo obcemi (*Galerie města Plzně*), jež mají nejčastěji charakter příspěvkové organizace.

Druhou, méně početnou skupinu, tvoří instituce nezávislé, které jsou založeny soukromými osobami buď jako nestátní neziskové organizace (*Galerie Emila Filly, Galerie Langhans*), nebo soukromé komerční organizace (*Galerie Beseda, Centrum současného umění DOX*).

Je také důležité rozlišit tyto instituce podle profilu jejich činnosti, neboť to je klíčem k určení kurátorské práce. Veřejná muzea a galerie většinou disponují vlastními sbírkami, které jsou ústředním bodem jejich činnosti. Ze zákona o ně musí pečovat – uchovávat je, evidovat, ale i prezentovat veřejnosti, rozšiřovat a případně zapůjčovat ostatním institucím. K účelu prezentace slouží stálé expozice. V reakci na současné umělecké dění pak tyto instituce pořádají i krátkodobé výstavy. Kromě archivování a vystavování mají za úkol vzdělávat, k čemuž slouží doprovodné programy, knihovny, jež jsou často jejich součástí, a odborná publikační činnost.

Nezávislé neziskové galerie ve většině případů nevlastní žádné sbírky, ale specializují se na vystavování umění, především toho současného. Některé, podobně jako veřejné instituce, také pořádají různé doprovodné akce a publikují. Obdobně funguje i výše zmíněný *DOX*, který patří do komerční sféry, avšak ve své kategorii je u nás spíše výjimkou. Mnoho komerčních institucí je koncipovaných jako prodejní galerie (*Galerie Jiří Švestka, Kabinet české grafiky*), které vystavují a následně prodávají současné umění. Prodej umění není jediným zdrojem jejich obživy, i když by měl být tím hlavním. V současnosti již není ojedinělé, že jsou takové galerie sponzorovány jinými komerčními firmami. Je možné, že je to způsobeno tím, že většinou nevytvářejí takové zázemí pro návštěvníka (bohatý doprovodný program a další aktivity) jako instituce zmíněné výše. Často se od ostatních institucí liší také tím, že se zaměřují na užší okruh vystavovaných umělců.

Na současné české scéně jsou komerční galerie často kritizovány právě pro svou „komerčnost“, kterou si mnoho lidí v uměleckém prostředí vykládá jako pravidlo obživy výhradně skrze prodej uměleckých artefaktů. Často se objevují diskuze na toto téma, jejichž ústředním bodem je rozdělení galerií na ty nekomerční, tedy dobré a na

komerční, špatné.<sup>7</sup> V této práci však slovo komerční vyjadřuje pouze právní formu podniku, která se od neziskové legislativně výrazně liší. Rozhodně se nejedná o nic hodnotícího.

#### **4.1.2 Pracovní náplň kurátora v instituci**

V každé z výše popsaných institucí nalezneme kurátora, ačkoliv v každé se bude lišit náplň jeho práce a často i oficiální název pracovní pozice (což je u nás běžným jevem napříč celým pracovním trhem, nejen v kulturní oblasti). Zaměříme se však na kurátorovu činnost.

Ve výstavních institucích disponujících vlastními sbírkami se kurátor stará nejen o prezentaci uměleckých děl a jejich kulturního obsahu. Ve stejné míře se musí věnovat i péči o dlouhodobé uchování těchto předmětů (Hlaváček, 2007). V muzeích a galeriích tohoto typu tedy kurátor naplňuje především roli muzejního kustoda, který je zaměstnán jako odborný správce konkrétní sbírky.

Takový kurátor musí znát historii umění, aby mohl díla správně klasifikovat, a dále musí zvládat praktické dovednosti v péči o sbírky. To znamená artefakty správně konzervovat, evidovat, ale také nakupovat nebo zapůjčovat (Pachmanová, 2009, p. 126), tedy spoustu administrativní činnosti. V neposlední řadě díla prezentuje, nejčastěji v rámci stálých expozic, které upravuje (rozšiřuje, zužuje nebo přeskupuje) podle aktuální situace. I kurátor tohoto typu (zvláště kurátor sbírek moderního a současného umění) může být „svou institucí“ pověřen uspořádat krátkodobou výstavu. A pokud má tvůrčí ambice nad rámec svých pracovních povinností, může uspořádat výstavu pro jinou galerii, eventuálně zcela samostatně.

Pokud je kurátor zaměstnán v galerii bez vlastních sbírek, zbavuje se závazku tyto sbírky opatrovat, ale rozšiřují se mu tak povinnosti výstavní. „Většinou [je] vyžadován širší záběr týkající se jak časového horizontu, tak i jednotlivých uměleckých kategorií, často jsou eliminovány možnosti užší specializace (Vránová, 2009, p. 250).“ Prohlubují se tedy požadavky na orientaci v umění s důrazem na povědomí o aktuálním dění, ale i na koncepci výstavy. Své specifické a velmi široké požadavky má i organizační práce na samotné výstavě (více v kapitole 5).

---

<sup>7</sup> Konkrétním příkladem je např. článek umělce a pedagoga Jiřího Davida (2011) s názvem *Hranice komerční nekomerčnosti* či reakce na tento text fotografa Ivana Pinkavi (2011) v článku *K textům o vztahu komerčních a nekomerčních galerií*.

Podobnou práci vykonává i kurátor komerční galerie, který se má „navíc postarat o to, aby na výstavu přišli ti správní lidé, kteří by umělce a jeho produkt obdařili pozorností, spirituální aurou, vyjádřenou v určitém finančním obnosu (Vojtěchovský, 2009, p. 244).“

I v takových různorodých institucích může mít kurátorství společné rysy. Každá instituce byla založena s určitou myšlenkou, v jejímž duchu se nese i programové zaměření instituce, se kterým se musí kurátor vyrovnat, v nejlepším případě ztotožnit. Hezky to vyjádřila publikující historička umění Carol Duncan (2006), která píše, že to, za jakých podmínek nebo na čí příkaz něco konkrétního uvidíme či neuvidíme v galeriích, úzce souvisí s tím, kdo vytváří a určuje identitu oné galerie (p. 56). Přidejme ještě fakt, že kurátor ve veřejné instituci by měl zachovávat při vybírání děl určitou objektivitu, neboť tyto instituce do jisté míry určují, které dílo se stane historicky důležitým. Kurátor má tak závazek nejen vůči svému zaměstnavateli, ale i vůči veřejnosti a tudíž velkou míru nesvobody v práci, což mu může ubrat na tvůrčím entuziasmu.

Dalším společným znakem je, že každý kurátor musí na „svou“ výstavu shánět peníze. Instituce mu sice může vypomoci ze svého rozpočtu, ale každá krátkodobá výstava je individualitou i co se týká financí, a to rozpočty institucí zpravidla nepokrývají. Také se často stává, že výstavu pořádá kurátor a ředitel organizace v jedné osobě. U menších institucí může nastat situace, kdy ani jiný kurátor (tedy takový, který je zaměstnaný vyloženě jen na pozici kurátora) k dispozici není.

## **4.2 Kurátor na volné noze**

Pozice kurátora na volné noze (nebo také nezávislého kurátora) tak jak ho chápeme dnes, vznikla procesem vymanění se z uměleckých institucí. V českých zemích má toto „vymanění“ svou specifickou historii, popsanou v následující podkapitole. Další podkapitoly se dotknou tématu alternativních výstavních prostor a také samotné práce nezávislého kurátora.

### **4.2.1 Zrod nezávislého kurátora**

Už od konce První republiky musel náš národ čelit nesvobodě. Po malém uvolnění vypjaté atmosféry se vždy objevil nový, větší útlak společnosti. V roce 1968 se tak stalo

naposledy. Jaké změny to přineslo na uměleckou scénu sedmdesátých let, nám přiblíží kniha manželů Ševčíkových (2010), nejvýraznějších kurátorských osobností u nás: „Umělci se rozhodují znovu, mají-li zůstat v radikální rezistenci nebo omezit svou práci a neupozorňovat na sebe (p. 368).“

Jak dále píší, toto dilema bylo vyřešeno zrozením neoficiálního umění ve dvou odlišných proudech. Jedním z oněch proudů byl underground, kterému však nešlo o pokoutné narušování společenského zřízení, jak bychom si asi představovali. Namísto toho usiloval o vytvoření paralelní kultury, která pomůže lidem překlenout těžké období tím, že jim dodá naděje, že je možné něco dělat.

Vedle undergroundu se objevuje i druhý proud označený jako „naprosté vzdálení“. Vychází z postoje výtvarného a literárního teoretika Jindřicha Chalupického (podle něhož nese název dnešní prestižní umělecké ocenění), který ono „naprosté vzdálení“ chápe jako odpoutání se od všech závazků tím, že se člověk uzavře do sebe, do své individuality. Odměnou mu za to bude dosažení svobody (ibid., pp. 369-370).

V té době vznikaly i neoficiální výstavy na alternativních místech, většinou organizované samotnými umělci. Kurátor-teoretik byl spojovaný pouze s institucemi a jejich oficiálním tónem.

„Pokud chtěl [kurátor] formulovat nové problémy, pokud se chtěl dostat do větší blízkosti nekonformního umění, mimo oficiální kontext, musel pracovat nezávisle na institucích (nebo dělat v instituci jiné věci bez ohledu na vedení). (...) Takový model práce, nezávislé na institucích, vznikl u nás z holé nutnosti a pod tlakem, zatímco na Západě se veřejnost učila přijímat výstavy jako svébytné estetické produkty, a oceňovat individuální autorství jejich kurátorů (Ševčíková & Ševčík, 2009, p. 217).“

Další zlom přichází po revolučním roce 1989. Atmosféra se uvolňuje, otevírají se hranice. Umělecká scéna je tak konfrontována se zahraničím. Umělci musí po dlouhé revoltě vůči politické situaci hledat svou novou identitu. Původní umění undergroundu se stává něčím víc, teoretici umění ho začínají akceptovat jako svébytný umělecký směr českých moderních dějin. Pro kurátory se otevírá další pole působnosti v podobě nově vznikajících soukromých komerčních i nekomerčních galerií. Situace vypadá optimisticky, nikoli však na dlouho.

Státní instituce nejsou schopné přizpůsobit se „pokroku“. Svou zkostratelností od sebe odehnaly jak kurátory, tak umělce. Příkladem nepružnosti systému je nedávná osobní zkušenost studentky Dany Zikmundové, která dostala šanci uspořádat výstavu

v Oblastní galerii v Liberci, která je sbírkotvornou institucí. „Při každé manipulaci s grafikami v depozitáři bylo nutné domluvit termín s jedním ze zaměstnanců, který mne měl pod dohledem. Podle pravidel jsem se totiž v těchto prostorách – jako externí pracovník – nemohla pohybovat sama (Černá et. al., 2011, p. 31).“ Větší překvapení ji však čekalo při přípravě popisků uměleckých děl, kdy jak píše „obdržíte dřevěnou laťku s černou značkou odměřující výšku papírového popisku (Ibid.).“

Kurátoři se tak raději vzdávají pravidelného výdělků zaměstnanců veřejné instituce a vydávají se na samostatnou, nezávislou cestu. Stejně tak ale i umělci, neboť mají dojem, že tyto instituce vůbec nedávají současnému, a už vůbec ne mladému umění prostor, a tak berou situaci do vlastních rukou. Historie se opakuje. „Koncem devadesátých let se v českém umění začaly prosazovat kurátorské projekty vedené umělci. Opět se objevila undergroundová tendence (Sýkorová, 2011, p. 186).“ Umění míří kamkoliv jinam, jen ne do oficiálních institucí. Od 90. let se situace posouvá ještě dál.

„Na neexistující výstavní program současného umění v Národní galerii a na omezené možnosti vystavovat někde jinde zareagovali v prvním desetiletí nového tisíciletí mladí umělci zakládáním různých nekomerčních prostorů fungujících často bez jakéhokoli finančního zázemí na místech, kde by člověk galerii ani nečekal (Šeborová, 2011, p. 170).“

#### **4.2.2 Alternativní výstavní prostor**

Již byla nastíněna situace velkých výstavních institucí a jejich vztah zejména k mladým umělcům. Umělci ještě na školách nebo čerství absolventi nemají moc šancí začít někde vystavovat, přestože takové zkušenosti jsou pro ně velmi cenné. S potřebou nějakého „odrazového můstku“ se rozmohl fenomén studentských galerií, které si umělci-studenti zakládají v podstatě jako své školní galerie. Vše si organizují sami, včetně shánění financí. Galerie zakládají často v neobvyklých prostorách, jednak kvůli financím a za druhé aby měly punc neoficiálnosti.

Problematiku nezávislých galerií tohoto typu zmapovala ve svém projektu *Czech Action Galleries* Lenka Sýkorová (2011), která uvádí: „Tyto studentské galerie mnohdy suplují galerijní prostor, který by místní obyvatele pravidelně seznamoval s tvorbou studentů vysokých uměleckých škol. Výstavy studujících umělců jsou mnohdy

prokládány výstavami již známějších umělců. Tím se galerie snadněji dostávají do povědomí kulturní společnosti (p. 179).“

Jako příklady (ovšem ty extrémnější) jmenujme galerii *Potraviny* v Brně, galerii *Buňka* v Ústí nad Labem, galerii *m.odla* v Praze nebo *Ukradenou galerii* vzniklou v Českém Krumlově. Na všech zmíněných galeriích je největší zajímavostí nonstop provoz, neboť jsou všechny koncipované svým způsobem jako výlohy přístupné z veřejného prostoru.

Této charakteristice nejlépe odpovídá galerie *Potraviny*, založená v roce 2008. Studenti zde vystavovali umění ve výkladní skříni koloniálu s potravinami (odtud název) s laskavým svolením majitelky. Po změně majitelů v roce 2010 však galerie skončila (ibid., pp. 202-203).

Na podobném principu funguje mladší projekt (z roku 2011) studentky z Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Rozhodla se založit vlastní galerii fungující také jako výloha volně přístupná z veřejného prostoru, ale k tomuto účelu si zbudovala vlastní stavbu. Jedná se o bývalou montážní buňku (po které galerii pojmenovala) zrekonstruovanou tak, aby sloužila svému účelu, tedy vystavování. Do galerie se sice vchází, ale veškeré umění je vidět za sklem. Jako kurátorka se snaží v Buňce představovat nejen práce místních studentů, ale i umělců z jiných měst a propojit tak komunikaci mezi nimi (Černá et. al., 2011, pp. 21-22).

Galerie *m.odla* není sice samotnou stavbou, ale trochu se vymyká tím, že její výstavní prostor, skleněná vitrína o ploše necelý metr čtvereční, je umístěn v přízemí obytného domu. Mezi její pravidelné „návštěvníky“ a hosty vernisáží tak patří obyvatelé domu. Pokud má o návštěvu zájem i někdo „zvenku“, stačí zazvonit na zvonek kurátorky (Sýkorová, 2011, p. 195).

Ukradená galerie (vznik 2010) je stejně jako galerie *m.odla* necelý metr čtvereční velká prosklená vitrína, na rozdíl od *m.odly* umístěná venku, ve veřejném prostoru. Od ostatních zmíněných projektů se liší tím, že neslouží primárně pro studenty-umělce. Svá díla může do galerie přihlásit prakticky kdokoli. Díla jsou vystavována vždy týden. Ukradená galerie je zajímavá také tím, že usiluje o propojení umělců z různých měst a za tímto účelem se snaží vytvářet „dceřiné pobočky“. Za dobu jejího působení už se podařilo zbudovat síť galerií v České republice (např. Písek, Praha, Telč), ale i za hranicemi. Konkrétně v Banské Štiavnici, Linci, Drážďanech a Lisabonu (Magrot & Svatek, 2012).

### 4.2.3 Pracovní náplň nezávislého kurátora

Být kurátorem na volné noze má své výhody i nevýhody. Jako velké plus vnímají kurátoři svobodu v tvorbě. Mohou si vymyslet projekt podle svého aktuálního zájmu a ideje, neboť nejsou nikým sešněrováni, nemají povinnost dodržovat nějaké mantinely. Jak píše kurátor a umělec v jedné osobě Jíří David (2009): „Pokud připravuji individuální kurátorský projekt, má odpovědnost je maximálně vázaná k mé touze představit umělce a jejich práci v nečekaných souvislostech (p. 37).“

S touto volností však přicházejí i mnohé nesnáze. Předně je kladen větší důraz na kurátorovy znalosti, na jeho umělecký rozhled a taky na fakt, zda má svou výstavou co sdělit. To je nutné především, když chce svou výstavu umístit do nějaké oficiální galerie. Pro mnohé kurátory, zvláště ty začínající, však není lehké do takové instituce proniknout.

Určitá šance tu však přeci jen je, protože se u nás v současné době praktikuje také model, kdy instituce (například *Centrum současného umění DOX*) nemají tolik vlastních zaměstnanců, ale využívají především externí kurátory. Takto si mohou vybírat z projektů, které jim kurátoři nabízí. Takových kurátorů je u nás mnoho a tak, díky velké konkurenci, se mohou instituce dostat ke kvalitnímu projektu za nevelký peníz (Spáčilová, 2012). Větší šanci mají ale spíše už ti zavedenější kurátoři a hlavně ti, jejichž projekt by mohl zaujmout širokou veřejnost, což je také do značné míry limitující.

Pokud už kurátor dosáhne jistého stupně uznání a nabízí vlastní výstavu, o kterou je zájem, může se v našem prostředí střetnout s problémem, že nemá vhodné místo na uskutečnění svého záměru. Příkladem může být osobní zkušenost kurátorky Pavlínky Morganové (2009):

„Když jsem připravovala výstavu *Insiders*, což byla kolektivní výstava mladých umělců, kteří se však už na naší umělecké scéně prosadili, měla jsem velký problém, kde tuto výstavu v Praze realizovat. Národní galerie nebo GHMP jsou pro tento typ výstavy moc institucionální, navíc v jejich programu by se asi těžko hledalo místo. Malé galerie nevyhovují, jak prostorem, tak galerijním zázemím (p. 122).“

V neposlední řadě je tu nevýhoda čistě pragmatická, a sice peníze. Kurátor na volné noze nemůže počítat s pravidelným příjmem ze své kurátorské činnosti a honoráře ani nebývají moc vysoké. Je tedy naprosto běžné, že kurátoři nejsou jen kurátory, ale často



přednáší na vysokých školách, píše do odborných periodik nebo třeba pracují ve výzkumném ústavu. Výstavy tak v podstatě organizují ve svém volném čase.

## 5. Střet kurátora s vnějšími faktory

Vzhledem k širokému záběru, který kurátor při své práci má, naráží často na řadu překážek, které ovlivňují jeho činnost. Jak to vyjádřil jeden z kurátorů Pavel Liška (2009): „Práce kurátora se jeví jako servis pro umělce, veřejnost, sběratele a sponzory, tedy daleko více závislá na vnějších faktorech než na vlastní filozofii (p. 12).“

Tyto vnější faktory by se daly rozdělit na dvě odvětví. Za prvé na působení lidského faktoru a za druhé na praktické otázky a problémy, které mohou kurátora ve světě umění a výstav potkat. Tato kapitola tedy pojednává o střetu se všemi těmito vnějšími činiteli. Nejprve se zabývá osobami, které nejvíce determinují kurátorovu práci, a sice umělcem, návštěvníkem výstavy a galerijním animátorem. Poté odkrývá praktickou část při pořádání výstav. Nakonec se objevuje popis trhu s uměním, neboť i to je prostředí, ve kterém se kurátor svým způsobem pohybuje.

### 5.1 Kurátor versus umělec

Vztah kurátora a umělce byl vždy trochu napjatý. Pravděpodobně je to dané tím, že kurátor bývá považován za někoho, kdo má moc udělit uměleckému dílu určitý status a v jeho kompetenci je rozhodnout, co, případně kdo a kde se bude vystavovat. Umělec pak musí nutně nabýt pocitu, že kurátor je osoba, která má potenciálně velký vliv jeho tvorbu, eventuálně na jeho kariérní růst. Na poli umělecké scény se tak vynořuje nevole některých umělců vůči kurátorům. Za příklad takové nelibosti může sloužit názor umělce Milana Knížíka (2009):

„Je velkou módou pořádat tzv. kurátorské výstavy. Teoretik (kurátor) vymyslí ‘atraktivní‘ téma a pak vyhledává umělecká díla, která mu slouží jako cihly k vystavění jeho vize. Popírá se tím role umělce jako svébytného autora a do popředí se dere kurátor. Jako bychom umělce ani nepotřebovali – objevil se kurátor-umělec. Pokud by umělecká díla mohla vznikat jen tak mimochodem, třeba aktivitou inteligentních robotů, pro sestavování kurátorských výstav by to určitě stačilo. (...) Pomocí komponovaných výstav manipuluje řada kurátorů výtvarnou scénou a vytváří mýty vedoucí především ke svému vlastnímu zvýznamnění. Parazitují na umění (umělcích), a tím se seberealizují (p. 75).“

Autorův postoj se zdá být poněkud extrémní, ale i takové se objevují. Každopádně tento příspěvek poukazuje na objevující se názor, že kurátor se svým počínáním sám

stává v jistém smyslu umělcem. Britský umělecký kritik JJ Charlesworth (2007) se domnívá, že tyto tendence pramení z toho, že ještě nebylo výstižně definováno, kam až kurátorství sahá, tedy co všechno je jeho náplní (p. 95). Toto objasnění se zdá nanejvýš pravděpodobné, neboť kurátorství je dynamicky se rozvíjející profese, která ještě plně nedozrála a stále hledá nějaké své mantinely. Nicméně to, zda je možné kurátora považovat také za umělce či nikoliv, není jediným problémem v jejich vztahu. Jak dále předesílá Charlesworth (2007), kolem kurátorství se objevují stále se opakující otázky. Kde je hranice mezi umělcem a kurátorem? Jak by se měla rozdělit jejich „moc“? A bylo by možné smysluplně oddělit práci umělce a kurátora? (p. 91). Tyto otázky jsou stále aktuálnější, neboť „kurátoři a kurátorská praxe jsou nyní tak viditelní jako samotní umělci<sup>8</sup> (ibid.).“

Kurátoři se tedy v současnosti dostávají do popředí. Umělci, kteří jsou s tímto vývojem nespokojeni, se s tím vypořádávají dvěma způsoby. První, méně radikální způsob, je pomyslné odmítnutí kurátora a převzetí jeho role. Tento jev není nový a nedochází k němu pouze u nás. Už od šedesátých let vznikají v zahraničí, především v Kanadě, takzvaná Artist-run centra, tedy nezisková umělecká centra kompletně vedená samotnými umělci. Stejnou podobu mají v podstatě některé naše klasické neziskové galerie, které však vznikaly v hojné míře až v 90. letech. Od nového tisíciletí pak v českém uměleckém prostředí vyrůstají studentské alternativní galerie zakládané studenty uměleckých oborů (Sýkorová, 2011, pp. 177-179).

Druhým, poněkud kontroverznějším způsobem řešení situace, jsou útoky na kurátory. Jejich účel je většinou znevážit autoritu kurátorů, často způsobem, který je má dostat do trapné situace, a tím je svým způsobem „zlidštit“. Dalším případným cílem těchto aktivit je upozornit na domnělé nedostatky kurátorů, například, že nerozumí současnému umění, nebo že si vybírají umělce z nesprávných důvodů (například kvůli osobním sympatiím nebo konexím).

Příkladem takového útoku je zinscenovaný únos kurátorky Anety Szyrak z Bienále v Lodži v roce 2004. Jejími únosci se stali umělci Roman Dziadkiewicz a Zorka Wollny. Poté natočili video, které zobrazovalo oba únosce v černých kuklách a nebohou kurátorkou přivázanou k židli. Součástí videa byl požadavek „výkupného“ za její propuštění ve formě dlouhého seznamu rozličných požadavků. Například měl být

---

<sup>8</sup> Curators and curatorial practice are now as visible as artists themselves.

„umožněn bezdomovcům bezplatný vstup na bienále [nebo] proplaceno cestovné a ubytování únoscům (Štefková, 2009, p. 232).“

Všechny útoky však nebývají fyzického charakteru, jako zmíněný únos. V roce 2005 se v pražské galerii Jelení uskutečnil výstavní projekt s názvem *Červená knihovna*. Autorky výstavy, umělecké duo Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová, mimo jiné sestavily seznamy česko-slovenských umělců a kurátorů. Soupisy byly rozděleny na základě míry fyzické a erotické přitažlivosti dotyčných osobností, kterou posuzovaly autorky. Škála seznamů byla rozmanitá, od skupiny s titulem: „Biologická povinnost (pohlavní styk jen pod hrozbou zániku lidstva)“, po seznam s názvem: „Kdykoliv, cokoliv (muži, kteří mě umí rozpálit i jen pohledem)“, kam byl zařazen pouze jeden muž, a sice český kurátor Jiří Ptáček (ibid., p. 234).

Jisté zastání kurátorů přináší písíci umělec Anton Vidokle (2010), který vyzdvihuje fakt, že kurátorova domnělá moc určovat, co je a není umělecké dílo, vlastně není tak velká a neomezená. Dále upozorňuje, že kurátorská práce je vždy na někom nebo na něčem závislá, a to především na samotných umělcích. Jak podotýká, umělec může tvořit a prezentovat svá díla, a žádného kurátora k tomu nepotřebuje. Avšak kurátor současného umění by bez stále vznikajících artefaktů neměl s čím pracovat.

Kurátor si je této skutečnosti jistě dobře vědom a někteří umělci by se nad tím měli také zamyslet.

## **5.2 Kurátor versus návštěvník**

Když kurátor vytváří výstavu, měl by mít na paměti, že ačkoliv tím formuluje nějakou svou ideu, ve výsledku není výstava pro něj, ale pro „obyčejného“ člověka. Aby byl projekt divácky úspěšný, neměl by návštěvník odcházet příliš zmaten. Kromě toho by si měl odnášet takový zážitek, který ho od příští návštěvy neodradí. Jak píše Kesner (2005): „Jedním z požadavků na tvůrce jakékoliv expozice musí být maximální péče, aby vizuální a grafická podoba expozic nepřispívala k smyslovému přetížení, ale naopak navozovala co nejoptimálnější podmínky pro vnímání (p. 123).“

A přesto, že pořádání výstav se zdá být spíše uměleckou činností, oproštěnou od nudných světských záležitostí, i takové pragmatické hledisko jako návštěvnost je ve výsledku důležité. Výstavy současného umění však nejsou pro většinu českých návštěvníků atraktivní. Panuje totiž názor, že dnes je možné za umění považovat cokoliv a takovému umění nikdo příliš nerozumí. Kromě toho má tato skutečnost dopad

na současné umělce, jejichž práce ztrácí v očích diváků na hodnotě. Existuje řada důvodů, jež zapříčiňují tuto situaci. Jedním z nich je i práce kurátorů (Pachmanová, 2009, p. 129). „Většina výstav současného umění běžného diváka ignoruje a odrazuje, spíš než aby mu vycházela vstříc. Je spíše výjimkou, když se divákům na výstavě dostane dostatečného množství relevantních informací, které by mu ukázaly či alespoň naznačily významové souvislosti, a tváří v tvář současnému umění se mnozí z nich cítí natolik zmateni (či dokonce podvedeni), že na hledání jeho smyslu rezignují (ibid.).“

O nelehkém úkolu kurátorů předat divákovi jasné sdělení svědčí i zkušenost architektky a umělecké kritičky Jane Rendell (2007), která se v roce 2003 mohla podílet na výstavě přibližující práci architektů. Ve výstavě s názvem *Material Intelligence* nešlo ani tak o hotové předměty (kresby, fotografie, modely atd.), které byly vystaveny, ale o ukázkou procesu navrhování objektů. O tvůrčí moment, jenž byl v tomto procesu obsažen. Obě autorky se dohodly, že výstavu nechťejí „kazit“ žádným textem na zdech. Jane Rendell uvedla, že při zpětném pohledu to bylo velmi špatné rozhodnutí, neboť návštěvníci se zaměřili jen na vystavené artefakty a původní záměr téměř nikdo nepochopil (p. 64).

Na druhou stranu Kesner (2000) upozorňuje, že autor výstavy má sice za úkol připravit divákovi takové podmínky, aby mohl dílo nerušeně vnímat a svým způsobem pochopit co vidí, ale zároveň musí dát divákovi prostor pro jeho vlastní interpretaci a prožitek díla (p. 225). „Úkolem [vystavovatele] je stimulovat divákovo aktivní, konstruktivní vidění daného artefaktu, posílit vazbu mezi viděním a věděním (ibid., p. 226).“ Podobný názor na to má i umělec a kurátor Jiří David (2009): „Dobře udělaná výstava přenáší svůj díl odpovědnosti i na diváka (konzumenta). Pokud se ‚divák‘ chce otevřeně dívat, to znamená nezaujatě chápat a hlavně sdílet, stává se oprávněně a nedílně spoluautorem (p. 37).“

Nalezení optimální cesty, jak komunikovat s divákem skrze výstavu, je tedy jedna z dovedností, jež by neměla profesionálnímu kurátorovi chybět. Je zřejmé, že dosáhnout tohoto optima není vždy lehký úkol. Ukazatelem toho, zda se to kurátorovi podařilo, může být vysoká návštěvnost výstavy. Takový výsledek je žádoucí nejen pro kurátora, ale i pro instituci, kde se výstava pořádá. Vedení instituce se může pokusit ovlivnit úspěch projektu investicí do různých existujících výzkumů, které se zabývají vztahem návštěvníků k výstavě. Patří k nim například technika testování a hodnocení výstav pomocí vzorové skupiny návštěvníků s názvem testování ex-ante neboli úvodní

testování. Kesner (2005) ve své knize uvádí, že tento výzkum je nejvýhodnější při přípravě stále expozice. Jde především o to získat představu o úrovni znalostí a povědomí o tématu chystané výstavy u potenciálních návštěvníků. Následné přímé střetnutí s reakcemi, znalostmi či předsudky diváků by mělo usměrnit kurátorův původní výstavní záměr (p. 141).

V této fázi je možné usilovat také o formativní hodnocení chystané výstavy. U takového hodnocení je „předmětem zkoumání především komunikační efektivita expozice, tedy jak jsou diváci schopni vnímat a chápat zamýšlený koncept či poselství, které aspekty expozice jsou nesrozumitelné, komunikačně neefektivní nebo jinak nefunkční (ibid.).“ Jako příklad Kesner (2005) uvádí testování v Royal Ontario Museum z roku 1987. Tehdy šlo o přípravu výstavy o čínském umění doby bronzové. Aby autoři zjistili úroveň znalostí potenciálních návštěvníků, přizvali testovanou skupinu k prohlídce několika exponátů bez jakýchkoli popisků. Dále účastníkům položili několik otázek typu: „O jaké objekty se jedná? Z jaké jsou doby a kultury?“ Po zjištění, že neznalost tématu je velká, pak k výstavě nejen poskytli bohatý textový materiál, ale zapracovali do ní i vizuální souvislost čínské kultury doby bronzové (p. 142).

### **5.3 Kurátor versus animátor**

Jak už bylo nastíněno v předchozí podkapitole, kurátorovo poslání je, kromě jiného, stát se prostředníkem mezi širokou veřejností a uměním. Činí tak skrze výstavu. Přesto, jeho funkce je z větší části zaměřená na poskytnutí estetického zážitku, předání nějaké myšlenky nebo pohledu na téma z jiného úhlu, více než vysvětlovací a vzdělávací. Tuto funkci by měl převzít muzejní/galerijní pedagog, lektor nebo animátor (názvosloví v našich podmínkách ještě není ustáleno) v rámci doprovodných programů.

„Doprovodné programy se zabývají zprostředkováním umění v teoretické i praktické rovině, aktivně zapojují diváka do uměleckého procesu, otevírají prostor galerie v širších souvislostech (Černá et al., 2011, p. 35).“ Mezi tyto programy patří například komentované prohlídky, besedy s umělci nebo dalšími kompetentními osobami, či animační program, na který se zaměřuje tento text.

Animační program je aktivita skupiny návštěvníků vedená a organizovaná animátorem. Ten se prostřednictvím kombinace teoretického výkladu a z větší části praxe snaží poskytnout zážitek, který divákovi umožní lépe vstřebat umělecké dílo. Může být zaměřen buď na vzdělávání, nebo naopak na samotný prožitek a možnost

dozvědět se něco o sobě samém. „Animace je proces kontaktu s výtvarným dílem, který účastníky vede prostřednictvím zážitku k možnostem bohatšího poznání a k získávání nových zkušeností (Horáček, 1998, p. 72).“

Nejčastěji jsou tyto programy připravované pro školy, případně rodiny s dětmi. Pro představu, jak taková aktivita vypadá, poslouží animační program pro děti ve Vídni, v Lichtensteinském paláci. Tato animace se týká stálé expozice. Děti mají za úkol vytáhnout z pytle rukavici, která je jim na omak nejpříjemnější. Rukavice jsou různorodé, od chirurgické až po boxerskou. Když má každý svou rukavici, začnou v expozici hledat obraz, který by se nějakým způsobem, například barvou, k jejich rukavici nejvíce hodil. Následovně se všichni společně, pod vedením animátora, procházejí výstavou a zastavují se u vybraných obrazů, kde mají děti vysvětlit důvody pro svůj výběr a kde probíhá další diskuze (ibid., pp. 87-88). Horáček (1998) vysvětluje, že „při této animaci tedy zjevně nejde o systematické poznání vývoje moderního umění či jednotlivých výstavních sálů muzea, ale především o objevení určitého typu interpretace obrazu a navození citového vztahu k jednotlivým dílům. Odhalování zdánlivě banálních souvislostí mezi uměleckým dílem a barvou, tvarem a materiálem rukavice, lze přirovnat k základní fázi interpretace, která se zabývá popisem námětu, kompozicí a technikou (p. 88).“

Při tvorbě animačního programu je animátor vázán nejen na potřeby cílové skupiny, ale především na podobu samotné výstavy, kterou má na svědomí kurátor. Ten svým výstavním konceptem i prostorovým rozmístěním artefaktů už určitým způsobem s divákem komunikuje. Na těchto základech je pak postaven animační program, který tento dialog rozvíjí a zintenzivňuje. Práce animátora je tedy ovlivněná prací kurátora. Nabízí se tak myšlenka, že kurátor a animátor by měli společně kooperovat. Jejich spolupráce by měla nejlépe začít ještě před instalací výstavy, neboť animační program má svoje specifické požadavky, a to především na prostorové uspořádání. Animátor potřebuje pracovat s větší skupinou lidí, nejlépe v blízkosti děl, které animuje. Uspořádání výstavy to však mnohdy neumožňuje.

„Divák, který výstavou prochází, se stává její součástí. Při instalaci by s touto skutečností měli autoři počítat. V mnoha zahraničních galeriích se na přípravě větších výstavních projektů podílejí nejen autor, kurátor a architekt, jak to bývá běžné i u nás, ale také lektor, který se specializuje na práci s mládeží (Horáček, 1996, p. 87).“

Prozatím faktem zůstává, že idea spolupráce většinou nemá se skutečností moc společného. Je těžké určit, do jaké míry se má kurátor při vymýšlení svého výstavního konceptu nechat ovlivnit následnými doprovodnými programy. Kurátor Jan Zálešák se o tom vyjádřil takto: „Obecně bych to viděl tak, že by si obě pozice měly uchovávat svoji autonomii. Nedovedu si představit, že by kurátor měl nějak výrazně přizpůsobovat svou koncepční práci potřebám galerijního pedagoga (Svobodová, 2010, p. 47).“

## **5.4 Praktické otázky v kurátorství**

### **5.4.1 Organizace výstavy**

Prvotní impuls k organizaci výstavy je buď kurátorova vlastní idea, nebo zadání, které dostane od nějaké instituce. Tak či onak zde začíná dlouhodobý a náročný proces, na jehož počátku je nutné vymyslet vhodný koncept výstavy, například zda bude výstava monografická, tematická či třeba retrospektivní. V této fázi je také vhodné podrobně si nastudovat život a dílo vystavovaného umělce nebo umělců, neboť čím více informací kurátor má, tím lepší koncept může vymyslet.

Když už má kurátor podobu výstavy promyšlenou, měl by vytvořit rámcový harmonogram celého projektu, kde popíše všechny jeho části, zahrne je do nějakých časových úseků a stanoví v něm i rozpočet výstavy. Peníze nepřicházejí pouze od instituce, pokud v nějaké kurátor pracuje. V každém případě se tedy věnuje fundraisingu, čili shánění peněz z různých zdrojů. Tyto zdroje kurátor nevybírá nahodile, musí umět odhadnout, která část projektu má potenciál na spolupráci se soukromou firmou, na co má kurátor šanci získat grant a tak dále.

Dále je třeba sehnat veškerá umělecká díla, která chce kurátor vystavit. Pokud je všechna nemá ve sbírkách své instituce (což se většinou nestává) musí vypátrat, zda jsou v jiné instituci nebo třeba v soukromých sbírkách. Poté následuje vyjednávání o zapůjčení exponátů uzavřené podepsáním smlouvy o výpůjčce, ve které je uveden i způsob jejich pojištění. Způsoby pojištění se liší svým rozsahem. Nejzákladnější pojištění se týká přepravy děl, pojištění v plném rozsahu začíná u převzetí a končí opět s odevzdáním majiteli. Všechny tyto úkony se samozřejmě odráží v rozpočtu a kromě toho jsou časově náročné.

U „oblíbeného“ uměleckého díla „není výjimkou, že je zadán i na několik let dopředu. Proto je povinností kurátora, aby písemně a s dostatečným předstihem



(standardní doba se pohybuje od 6 do 12 měsíců, není však neobvyklé žádat 1–3 roky předem) požádal o zápůjčku a udělal vše pro její kladné vyřízení. (...) Zvláštní podmínky pak mívají mezinárodní výpůjční smlouvy, jejichž příprava většinou trvá i řadu měsíců a jejichž vyhotovení je dobré konzultovat s právníkem (Soukup, 2008, p. 14).“

Samotná péče o díla je neméně důležitá. Některé exponáty mohou vyžadovat odborné zrestaurování, nebo nějakou úpravu pro účely výstavy, například paspartování. Důležité je také zajistit jejich bezpečnou přepravu. Dnes je na tyto věci kladen velký důraz a vše je náročnější, než například před šedesáti lety, soudě dle vzpomínky světoznámého švédského kurátora Pontuse Hulténa (2012): „V tu dobu bylo všechno mnohem jednodušší, malby neměly takovou hodnotu, jakou mají nyní, a tak bylo možné dovést Mondriana do galerie i taxíkem (p. 37).“

Než se však díla odvezou na místo, je zapotřebí mít už domluvený výstavní prostor a promyšlené rozmístění děl. Některý kurátorský záměr může obsahovat úpravu vnitřního prostoru. Takový zásah vyžaduje spolupráci s architektem. K instalaci děl patří i výroba a rozmístění popisků, transparentů či jakýchkoli grafických materiálů, které mají usnadnit orientaci na výstavě a přiblížit návštěvníkovi díla kurátorovu myšlenku. Jak píše Kesner (2005), na doprovodných textech velmi záleží. Proto je dobré se vyvarovat nejčastějších chyb, které shrnuje do čtyř bodů. Špatné umístění popisků, jejich obtížná čitelnost, příliš velký rozsah textu nebo nesrozumitelnost (p. 187). „Všechny tyto nedostatky negativně ovlivňují ochotu a schopnost diváků popisky skutečně číst. Vzhledem k tomu, že texty jsou důležité nejen pro edukační funkci expozice, ale především pro možnost posílit kognitivní stránku vidění každého diváka, vyžadují všechny aspekty tvorby textových informací maximální pozornost (ibid.).“ Ke grafickým materiálům patří i tvorba doprovodného katalogu.

Po fyzické přípravě výstavy musí kurátor zajistit propagaci akce a následné doprovodné programy. Samotnou výstavu zpravidla zahajuje vernisáž. Tím však kurátor ještě není z práce vyvázan. „Po skončení výstavy následuje její méně záživná část, tzv. deinstalace, která vyžaduje stejnou míru trpělivosti, nasazení a profesionality. Kurátor musí znovu zorganizovat všechny nezbytné úkoly – tedy bezpečné svěšení a opětovné zabalení jednotlivých exponátů a jejich bezodkladné navrácení jednotlivým majitelům (Soukup, 2008, p. 18).“

### 5.4.2 Trh s uměním

V České republice se mohl trh s uměním začít plně rozvíjet po roce 1989. Soukromé komerční i neziskové galerie začaly vyrůstat jako houby po dešti. Díky otevření hranic se okruh potenciálních kupců rozšířil. Západní státy začaly registrovat naše umění. Bylo pro ně jistým způsobem exkluzivní, neboť mělo punc umění ze země bývalého východního bloku (Sýkorová, 2011, p. 178).

„Českým umělcům, kteří byli zvyklí na přímý prodej z ateliéru, se na začátku devadesátých let otevíraly nové možnosti mechanismů uměleckého trhu známé ze zahraničí. (...) Pevná spolupráce umělců s galeriemi se u nás ale nerozvinula podle počátečních očekávání. (...) Mechanismy západního typu trhu s uměním a podpora výtvarného umění z řad širší veřejnosti plně nefunguje (ibid., p. 181).“

Před popisem příčin selhání českého trhu s uměním je důležité vědět, jak vlastně takový fungující trh s uměním vypadá. Nejlépe poslouží příklad ze dvou anglicky mluvících zemí, Spojených států amerických a Velké Británie, kterými se ve své knize zabývá ekonom Don Thompson (2010). Z jeho knihy vyplývá, že trh s uměním se skládá z uměleckých institucí a sběratelů, případně jejich obchodních zástupců – uměleckých poradců. Institucemi jsou veřejná i soukromá umělecká muzea, prodejní galerie a aukční domy. Všechny mají na trhu svou nezastupitelnou funkci a pohybují se na rozmanité škále prestiže. Ty nejprestižnější, které autor nazývá jako značkové, pak udávají tón celému trhu.

„Pokud jde o svět současného umění, největší složku přidané hodnoty přinášejí dva značkové aukční domy, *Christie's* [v Londýně] a *Sotheby's* [v USA]. (...) Newyorské *Museum of Modern Art*, *Guggenheim* a londýnská *Tate* jsou značkové galerie. (...) Prodejní galerie současného umění, jako je *Gagosian* nebo Joplingova *White Cube* v Londýně, jsou také uznávané značky<sup>9</sup> (Thompson, 2010, p. 22).“

Co se týká samotného prodeje děl, trh je rozdělen na primární a sekundární. „Na primárním trhu se kupují práce dodané přímo umělcem, které jsou na prodej poprvé. Sekundární trh je opětovný prodej; zahrnuje nákup, prodej a výměnu mezi sběrateli, obchodníky, galeriemi a muzei (ibid., p. 45).“ V rámci trhu může svou roli uplatnit i kurátor, který je často zodpovědný za nákup současného umění, aby tak obohatil kulturní dědictví v institucích. Při takovém nákupu by měl být nanejvýš objektivní a

---

<sup>9</sup> Přidáno zvýraznění kurzívou

nepodlehnout módním výstřelkům (Heinich & Pollak, 1996, p. 233). To však není jediná možnost, jak může kurátor ovlivnit trh. Pokud bude nějakého umělce vystavovat na určitém prestižním místě (například v nějaké významné galerii), může tak nepřímo ovlivnit jeho cenu.

Jak se tedy liší náš trh? „Trh s uměním je v ČR prozatím malý, sběratelství je málo rozvinuté (...) Situace se však, zdá se, zlepšuje (Cikánek et.al., 2013, p. 98).“ Stejně jako v zahraničí jsou jeho součástí aukční síně, prodejní galerie, soukromý prodej a bohužel i černý trh. Svou roli sehrávají i muzea a výstavní galerie. Samozřejmě počty jednotlivých institucí jsou o mnoho nižší, než na popsané anglosaské umělecké scéně. Aukčních síní je v naší zemi okolo patnácti, přičemž těmi nejvýznamnějšími jsou *Galerie Kodl* (spolupracující s Galeríí Vltavín), *I. Art Consulting* a *Dorotheum*<sup>10</sup>. Prodejních galerií je o poznání více, okolo 350, ale galerie, které by se dlouhodobě staraly o kariéru několika umělců, jak se to objevuje v zahraničí, jsou u nás pouze dvě – *Hunt Kastner Artworks* a *Galerie Jiří Švestka* (ibid., pp. 98-99).

Podle popisu trhu s uměním v České republice se zdá, že jediný rozdíl oproti trhu v západních zemích je v tom, že jsme malá země, a proto je počet všech našich institucí i kupců menší. Tento fakt však neznamená, že všechno funguje tak jak má. Navíc jsou zde další rozdíly. Například Sýkorová (2011) předkládá pro srovnání příklad financování kulturních neziskových organizací v USA. Celou polovinu fondů získávají tyto organizace z vlastní vedlejší podnikatelské činnosti. Druhá polovina jsou příspěvky, avšak z toho tvoří jen 10 % dotace z veřejného rozpočtu. Zbýlých čtyřicet procent tvoří příspěvky od fyzických osob, firem nebo nadací. Přispívání z neveřejných zdrojů je ve spojených státech podporováno daňovými úlevami a propracovaným systémem výchovy k umění. Veřejnost se o tuto disciplínu více zajímá, tudíž je motivována přispět. Tento přístup k oblasti umění u nás chybí (pp. 181-182). Kromě toho Sýkorová (2011) zmiňuje, že problémem u nás je i „nedostatečná mediální reflexe, která nezávislé projekty současného vizuálního umění odsunuje na okraj kulturních zájmů (p. 184).“

---

<sup>10</sup> Dorotheum je vlivné v rámci celé střední Evropy

## 6. Vzdělávání kurátorů

Soudobé kurátorství „vyžaduje specifické dovednosti a znalosti, které si člověk nemůže plně osvojit ani studiem klasické kunsthistorie, ani studiem umění (Pachmanová, 2009, p. 129).“ Přesto právě z těchto oborů pochází většina stávajících českých kurátorů. Obor dějiny umění na Filozofické fakultě Karlovy univerzity studovali například Jana a Jiří Ševčíkovi, Miloš Vojtěchovský, Zuzana Štefková nebo Ludvík Hlaváček. Kurátorujícími umělci jsou kupříkladu Jiří David, František Kowoloski či Michal Škoda.

Obor kurátorství se však s dobou stále vyvíjí a je potřeba reflektovat jeho speciální požadavky. Kromě teoretické stránky, která se vyznačuje dobrou orientací v umění s důrazem na to současné, je tu i stránka praktických dovedností, jako znalost legislativy, příslušné administrativy, základy reklamy, fundraising a celkově dobré organizační schopnosti. Třetím pilířem kurátorských dovedností je i znalost cizího jazyka, aby mohl kurátor domlouvat zápůjčky děl ze zahraničí nebo se účastnit mezinárodních výstav.

Za hranicemi našeho státu se nejvíce studijních programů a kurzů v oboru kurátorství etablovalo v 90. letech 20. století. Na našem území k tomu došlo až v nedávné minulosti. Kde je v současnosti možné získat vzdělání v tomto oboru je zmapováno v následujících podkapitolách. U vzdělávání v zahraničí nejsou kvůli velkému množství popsané všechny existující školy a kurzy, ale pouze jejich výběr.

### 6.1 Obor kurátorství v ČR

V České republice byl sice zaznamenán nedostatek kvalifikovaných kurátorů, avšak české vysoké školy se tuto situaci rozhodli změnit až poměrně nedávno. Přistoupíme-li k tomu konkrétněji, funguje u nás vlastně jen jedna škola, kde je v současnosti možné studovat přímo obor *Kurátorská studia*. Jedná se o státní univerzitu Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde byl na Fakultě umění a designu (FUD UJEP) tento obor otevřen v akademickém roce 2007/2008. Obor lze studovat pouze ve formě navazujícího magisterského studia, která počítá s uchazeči z uměleckého prostředí samotné fakulty nebo i jiných škol, případně s absolventy bakalářského programu s humanitním zaměřením.

Obor „si klade za cíl reagovat na vzrůstající potřebu zajistit erudované pracovníky pro sféru produkce, prezentace a socializace výtvarného umění. Tato potřeba vyvěrá také z rozvoje speciálních technologií, tendencí a směřování současného vizuálního umění, stejně jako reflektuje zvyšující se požadavky, které současná umělecká produkce klade na diváka a návštěvníka výstavních prostorů. Zmíněný studijní obor v sobě tedy unikátním způsobem kombinuje teoretické znalosti z dějin a teorie umění a společenskovedních disciplín s praktickými dovednostmi organizace provozu v institucích, které uchovávají, odborně zpracovávají a zveřejňují díla vizuálního umění (Černá et. Al., 2011, p. 7).“

Dále je možné studovat příbuzné obory, jejichž absolvent by se také, kromě jiného, mohl stát kurátorem. Jedním z nich je obor *Teorie a dějiny moderního a současného umění* na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, který vznikl v roce 2005. Jedná se o navazující magisterský obor koncipovaný pro podobný okruh uchazečů jako již zmíněná Kurátorská studia. Obor se podobá dějinám umění, které ale nesahají hlouběji do historie než k modernímu umění a jsou rozšířené o hlubší znalosti architektury a designu. „V rámci dvouletého studia se mj. přednášejí předměty jako Kurátorská studia, Aktuální umění, Muzeologie, Marketing, management a umělecký trh a Umělecká kritika (Pachmanová, 2009, p. 134).“ VŠUP nabízí i navazující doktorské studium.

Je také možné stát se kurátorem skrze cestu dějin umění. Ovšem pro kurátorství, jak ho chápeme dnes, se všemi jeho specifickými požadavky, je takové studium nedostačující. „Studijní program českých vysokých škol se specializací na historii výtvarného umění je i dnes zaměřen na staré umění a výuka současných uměleckých trendů a jejich teorie je málo přítomna (Sýkorová, 2011, p. 184).“ A navíc, jak už bylo zmíněno výše, začínající kurátor potřebuje nejen znalost umění, ale také praktické dovednosti, jejichž výuka na klasických dějinách umění zcela chybí.

## **6.2 Obor v zahraničí**

### **6.2.1 Vysokoškolské obory**

Přestože poptávku po kurátorských studiích ve světě uspokojuje spíše široká nabídka odborných kurzů, je v zahraničí i několik prestižních vysokých škol, kde je možné kurátorství studovat. Jednou z nich je například pařížská Sorbonna – Université Paris 1

Panthéon Sorbonne. Studijní program *Sciences et techniques de l'exposition*<sup>11</sup> je vyučován ve francouzštině, koncipovaný především pro místní studenty. O tom, že pro mezinárodního studenta není lehké tam studovat, svědčí i složitý francouzský vysokoškolský systém. Například tento program trvá pouze jeden rok, neboť se jedná o část navazujícího magisterského studia. Studium je, na rozdíl od univerzit v anglicky mluvících zemích popsaných níže, zcela zdarma.

Další vysoká škola se nachází ve Vídni. Jedná se o Universität für angewandte Kunst a její studijní program *ECM*<sup>12</sup> (educating, curating, managing). I toto je speciální program rakouského vzdělávacího systému. ECM je dvouletý postgraduální obor celý v němčině, po jehož absolvování získá student titul MAS (Master of Advanced Studies). Přesto se jedná o zvláštní studijní formu na hranici mezi normálním vysokoškolským oborem a odborným kurzem. Uchazeč musí být absolvent s vysokoškolským titulem a s několikaletými pracovními zkušenostmi. Přijato je maximálně 26 studentů. Poplatek za akademický rok činí 5900 EUR, v přepočtu tedy skoro 160 tisíc korun.

Prvním zástupcem anglicky mluvících zemí je Velká Británie se svou Royal College of Art v Londýně. Její součástí je, převedeno na naše poměry, něco na způsob katedry humanitních věd, která nabízí již od roku 1992 studijní program s názvem *Curating Contemporary Art*<sup>13</sup>. Jedná se o navazující magisterský program. Výuka je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Studenti tedy kromě řady klasických přednášek absolvují i množství praktických cvičení zabývajících se organizací výstavy. Kurz zahrnuje také četné exkurze po Velké Británii i výjezdy do zahraničí. Studium je placené. Stejně podmínky mají jak místní studenti, tak i studenti z Evropské unie, na něž se vztahuje standardní školné. Ostatní zahraniční studenti mají poplatky o něco vyšší. Standardní školné v současné době (2014) činí 9000 liber za akademický rok. Pro lepší představu se jedná v přepočtu skoro o 300 tisíc korun.

V Londýně se nachází ještě jedna vysoká škola nabízející kurátorská studia. Je to Goldsmiths University se svým studijním programem existujícím od roku 1995 s jednoduchým názvem *Curating*<sup>14</sup>. Program je též navazující magisterský se standardní

---

<sup>11</sup> Oficiální webová stránka [https://www.univ-paris1.fr/ws/ws.php?\\_cmd=getFormation&\\_oid=UP1-PROG29126&\\_redirect=voir\\_presentation\\_diplome&\\_lang=fr-FR](https://www.univ-paris1.fr/ws/ws.php?_cmd=getFormation&_oid=UP1-PROG29126&_redirect=voir_presentation_diplome&_lang=fr-FR)

<sup>12</sup> Oficiální webová stránka <http://ecm.ac.at/aktuell/>

<sup>13</sup> <http://www.rca.ac.uk/schools/school-of-humanities/cca/>

<sup>14</sup> <http://www.gold.ac.uk/pg/mfa-curating/>

dobou studia dva roky. Univerzita nabízí tento obor i jako navazující doktorský. Magisterský program je koncipovaný podobně jako na Royal College of Art. Platí zde i stejné podmínky pro školné, ovšem jeho výše se liší. Standardní poplatek činí 6600 liber za akademický rok. Tedy v přepočtu téměř 220 tisíc korun.

Několik významných vysokých škol nabízejících kurátorská studia se nachází mimo Evropu. Je to například studijní obor *Curatorial Studies*<sup>15</sup>, vyučovaný již od roku 1994 na Bard College v USA. Kampus se nachází asi dvě hodiny cesty od New Yorku. Jedná se také o dvouletý navazující magisterský program. Svou skladbou se velmi podobá oborům, které nabízí londýnské univerzity. Jde tedy o spojení teoretických přednášek, praktických cvičení v podobě organizace výstav a různých exkurzí. I na této škole se platí poplatek za studium, který je výrazně vyšší než v Británii. Poplatek je ve výši 37 300 dolarů za akademický rok, čili skoro 750 tisíc korun.

Dalším z navazujících magisterských programů je obor *Critical and Curatorial Studies*<sup>16</sup> v Kanadě na University of British Columbia. Standardní doba studia je opět dva roky. Studium kurátorství na této škole se liší tím, že úzce spolupracuje s oborem dějiny umění. Studenti z těchto dvou oborů se pohybují vedle sebe a mají povinnost získat určitý počet kreditů splněním předmětů z jejich příbuzného oboru. I na této škole je studium zpoplatněno. Poplatek je rozdělen pro místní kanadské studenty a pro ty ostatní. Pro místní je to 4400 kanadských dolarů za akademický rok, pro zahraniční studenty pak 7800 kanadských dolarů. V přepočtu zaplatí mezinárodní student asi 140 tisíc korun.

### 6.2.2 Odborné kurzy

Jeden z nejvýznamnějších kurátorských kurzů je *Curatorial Training Programme*<sup>17</sup>, který vznikl v roce 1994 pod De Appel arts centre v Amsterdamu. Centrum umění De Appel je mezinárodní instituce zabývající se současným umění. Nabízený kurz trvá deset měsíců. Z větší části je část založen na procvičování praktických dovedností při pořádání výstav, ale obsahuje i klasickou teoretickou část v podobě přednášek v přidružených organizacích. Dále uskutečňuje exkurze do zahraničí s cílem zúčastnit se významných uměleckých událostí, jako například výstavy *Manifesta* nebo *Documenta*.

---

<sup>15</sup> <http://www.bard.edu/ccs/study/program-overview/>

<sup>16</sup> Oficiální webová stránka <http://www.ahva.ubc.ca/programDisplay.cfm?ProgramNameID=13>

<sup>17</sup> <http://www.deappel.nl/learn/curatorial/>

Účastníci programu mají také možnost setkávat se s profesionálními kurátory a umělci. Kapacita kurzu je omezena na pouhých šest účastníků, kteří musí projít náročným výběrovým řízením. Cena programu činí 7000 euro, tedy v přepočtu téměř 190 tisíc korun.

Další kurz s názvem *CuratorLab*<sup>18</sup> je pořádán pod záštitou Konstfack University ve Stockholmu. Pro přijetí do programu musí uchazeč splňovat minimálně jednu ze dvou podmínek. První podmínkou je dosažení alespoň bakalářského vzdělání, druhou podmínkou jsou relevantní pracovní zkušenosti v oboru kurátorství. Spolupráce s univerzitou má pro účastníky tu výhodu, že mohou navštěvovat libovolné semináře s „běžnými“ studenty. Volba různých seminářů zajišťuje individuální specializaci v oboru. Kurz je mezinárodní, odehrává se kompletně v angličtině. Začíná v září a je rozdělen na tři časové úseky za akademický rok. Pro studenty ze Švédska a z Evropské Unie je zcela zdarma.

Posledním zmíněným evropským kurzem je *École du Magasin*<sup>19</sup>. Byl zahájen v roce 1987 jako jedna z aktivit uměleckého centra Le Magasin v Grenoblu. Je významný tím, že se jedná o první mezinárodní kurátorský studijní program v Evropě. Dokládá to i fakt, že se studuje v angličtině, avšak od účastníků se očekává i určitá znalost francouzštiny. Délka programu je devět měsíců rozdělených na dvě období. Stejně jako kurz ve Stockholmu je i tento zdarma.

Mimoevropské odborné kurzy zastupuje *Curatorial Program*<sup>20</sup> pořádaný v New Yorku. Je výjimečný tím, že je úplně prvním svého druhu, neboť byl zahájen již v roce 1967. Koná se pod záštitou amerického Whitney Museum of American Art. Do programu jsou přijímáni pouze čtyři účastníci ročně. Kurz trvá od září do května. Standardní poplatek je 1800 dolarů, čili přibližně 36 000 Kč.

Další kurz pořádá nezisková organizace Independent Curators International (ICI), jejímž cílem je vytvářet mezinárodní síť stávajících i začínajících umělců, kurátorů a samotných institucí. Přestože instituce vznikla již v roce 1975, kurátorský program s názvem *Curatorial Intensive*<sup>21</sup> byl zahájen až v roce 2010. Jedná se o nejkratší kurátorský kurz. Doba jeho trvání je 8–10 dní. Je pořádán dvakrát do roka v New Yorku

---

<sup>18</sup> <https://www.konstfack.se/en/Education/Courses/CuratorLab-60-credits/>

<sup>19</sup> Oficiální webová stránka <http://ecolemagasin.com/?lang=en>

<sup>20</sup> [http://whitney.org/Research/ISP#mmi\\_29284](http://whitney.org/Research/ISP#mmi_29284)

<sup>21</sup> <http://curatorsintl.org/intensive>



a několikrát v roce i v různých světových městech. V roce 2014 to byla například Moskva nebo Addis Abeba. Je určen pro 12–14 účastníků. Podmínkou pro přijetí jsou alespoň tříleté zkušenosti s kurátorstvím a zaplacení poplatku ve výši 1900 dolarů. Za kurz tedy zájemci zaplatí v přepočtu okolo 38 tisíc korun.

Zajímavý kurátorský kurz je pořádán neziskovou organizací Arts Initiative Tokyo (AIT). Organizace vznikla v roce 2001 z iniciativy šesti tokijských uměleckých kurátorů, kteří se snažili navázat mezinárodní spolupráci, aby oživil umění v Tokiu návštěvou různých zahraničních umělců. Mimo jiné také začali provozovat školu současného umění nazvanou MAD (Making Art Different)<sup>22</sup>. Pod MAD patří zmíněný kurz označený jako *Curatorial Studies*, který byl v Japonsku první svého druhu. Program je placený a trvá jeden rok formou večerní školy. Celý probíhá v japonštině. Vymyká se tím, že uchazeči nemusí projít žádnou přijímací zkouškou a nejsou na ně kladeny ani žádné jiné požadavky ohledně vzdělání nebo praxe.

---

<sup>22</sup> <http://www.a-i-t.net/en/mad/>

## 7. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo zanalyzovat aktuální roli kurátora v podmínkách současného českého umění. Aby dostála tomuto záměru, snaží se zmapovat všechny oblasti, které s kurátorem souvisí, neboť jedině tak lze postihnout veškeré aspekty, které jeho roli ovlivňují. Ústřední část se proto věnuje pracovním podmínkám a povinnostem kurátora, které závisí na jeho pracovním poměru. Konkrétně na tom, zda je zaměstnancem výstavní instituce či nikoli. Dále se zabývá vlivy, jež na kurátorovu praxi působí, a sice lidským faktorem (umělec, animátor galerie, návštěvník) a praktickými záležitostmi (problematika organizace výstav, trh s uměním). Pro zasazení kurátorství do širšího rámce byl podniknut krátký exkurz do jeho historie a k možnostem dosažení odborného vzdělání v tomto oboru.

Po posouzení dosažených poznatků, je možné zhodnotit úlohu kurátora jako nesnadnou, ne-li nevděčnou. Kurátor současného umění, ačkoliv ve své práci není maximálně svobodný, má značný vliv na výběr umění. S velkým vlivem přichází i velká míra odpovědnosti, neboť právě jeho působením se určité dílo může stát národním kulturním bohatstvím a zároveň součástí historie. Kromě pocitu odpovědnosti by měl kurátor disponovat širokým spektrem vědomostí v oblasti umění. Pokud se chce specializovat na současné umění, nevyhne se celoživotnímu vzdělávání a neustálému sledování uměleckého dění okolo sebe. Své znalosti pak může zúročit na výstavách, pro které však musí mít tvůrčí cit, musí mít svou výstavou co sdělit a zároveň zvolit správnou cestu komunikace s diváky. Bez těchto náležitostí by jeho výstava nebyla všestranně přínosná. Kromě výše popsaného nadání na práci s uměním by měl dokázat správným způsobem komunikovat s umělci, být výborným organizátorem a orientovat se i v oblastech marketingu, administrativy, legislativy, fundraisingu a dalších.

Kurátorství je tedy interdisciplinární obor s vysokými nároky na osobnost kurátora, který však v naší společnosti není dostatečně oceněn. Jedním z projevů této skutečnosti jsou nedostatečné možnosti vzdělání. Obor kurátorská studia se vyučuje pouze na jedné škole v celé republice a byl otevřen poměrně nedávno. Druhým ukazatelem je výše honorářů za kurátorovu práci. Vzhledem k širokému odbornému zaměření, kterým musí kurátor disponovat a množství činností, které má na starosti, se zdají být neodpovídající. Dalším nepříznivým faktorem je znesnadňování kurátorovy práce některými umělci. Ve druhé polovině 20. století umělci brojili proti výstavním institucím a jejich zacházení s

uměním. V současné době pro ně ztělesňuje tuto instituci sám kurátor, který je obviňován právě pro jeho velký vliv na statut umění a také ze snahy umělce zastínit a připsat si zásluhy za jejich díla. Je s podivem, že nadšení, se kterým současní kurátoři opakovaně pořádají výstavy, je stále tak velké.

Bakalářská práce neaspiruje na komplexní zpracování předkládané tematiky. Usiluje však o přehledné nastolení aktuálního a diskutovaného problému role kurátora v českém umění, jemuž navíc schází adekvátní teoretické zakotvení. Vzhledem k volbě tématu by pro podrobné zpracování každé dílčí oblasti ani nebyl v bakalářské práci prostor. Práce tak může sloužit jako odrazový můstek pro další studium, jako například zpracování komparace českého a zahraničního kurátorství.

## Seznam použitých zdrojů

- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge
- Bláha, J., & Šamšula, P. (2005). *Průvodce výtvarným uměním III* (2nd ed.). Úvaly: ALBRA
- Cikánek, M., Žáková, E., Lehečková, E., Jaurová, Z., & Bednář, P. (2013). *Kreativní průmysly: příležitost pro novou ekonomiku II* (Rev. ed.). Praha: Institut umění
- Černá, J., Mráziková, E., Hvozdovalá B., Nováková, T., Veselá, R., Záchová, T., & Zikmundová, D. (2011). *Vstup do kurátorství cestou alternativní výtvarné scény*. Ústí nad Labem: FUD UJEP
- Čiháková-Noshiro, V. (1996). Instalace jako výtvarný princip. In L. Ševeček (Ed.), *Otázky prezentace, interpretace a instalací současného výtvarného umění: sborník příspěvků konference ve Zlíně 25. - 26. září 1996*. (pp. 78-80). Zlín: Město Zlín
- David, J. (2009). In D. Korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 36-40). Praha: Agite/Fra
- David, J. (2011). Hranice komerční nekomerčnosti. *Artalk.cz* [online]. Retrived from <http://artalk.cz/wp-content/uploads/2011/05/hranice-komerc48dnc3ad-nekomerc48dnosti.pdf>
- Duncan, C. (2006). Múzeum umenia ako rituál. In M. Orišková (Ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea* (pp. 55-71). Bratislava: AFAD Press
- Frontisi, C. (2005). *Obrazové dějiny umění*. Praha: Knižní klub
- Gombrich, E. H. (2010). *Příběh umění*. Praha: Argo
- Grasskamp, W. (1996). For example, Documenta, or, how is art history produced? In R. Greenberg, W. B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions* (pp. 67-78). London: Routledge
- Heinich, N., & Pollak, M. (1996). Museum curator to exhibition auteur. In R. Greenberg, W. B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions* (pp. 231-250). London: Routledge
- Hlaváček, L. (2007). Umělecký kurátor v ČR. A2, 07(39). Retrieved from <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/umelecky-kurator-v-cr>
- Hopps, W. (2012). In H. U. Obrist (Ed.), *Stručná historie kurátorství* (pp. 14-32). Kutná Hora: GASK
- Horáček, R. (1996). Divák uvnitř výtvarného díla. In L. Ševeček (Ed.), *Otázky prezentace, interpretace a instalací současného výtvarného umění: sborník příspěvků konference ve Zlíně 25. - 26. září 1996*. (pp. 85-89). Zlín: Město Zlín
- Horáček, R. (1998). *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Brno: CERM

- Hultén, P. (2012). In H. U. Obrist (Ed.), *Stručná historie kurátorství* (pp. 34-50). Kutná Hora: GASK
- Charlesworth, J. J. (2007). Curating doubt. In J. Rugg, & M. Sedgwick (Eds.), *Issues in curating contemporary art and performance* (pp. 91-99). Chicago: Intellect
- Kesner, L. (2000). *Muzeum umění v digitální době*. Praha: Argo
- Kesner, L. (2005). *Marketing a management muzeí a památek*. Praha: Grada
- Knižák, M. (2009). In D. korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 73-80). Praha: Agite/Fra
- Kroupa, J. (2010). *Školy dějin umění: metodologie dějin umění 1* (3rd ed.). Brno: Masarykova univerzita
- Liška, P. (2009). In D. Korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 10-12). Praha: Agite/Fra
- Magrot, A., & Svatek, A. (2012). *Ukradená galerie* [Documentary film]. Česká republika. Retrieved from <http://vimeo.com/41903310>
- Morganová, P. (2009). In D. korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 121-124). Praha: Agite/Fra
- Orišková, M. (2006). *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea*. Bratislava: AFAD Press
- Pachmanová, M. (2009). Kdo je to kurátor. In D. Korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 125-136). Praha: Agite/Fra
- Pinkava, I. (2011). K textům o vztahu komerčních a nekomerčních galerií. *Revolver Revue*. Retrieved from <http://www.revolverrevue.cz/ivan-pinkava-k-textum-o-vztahu-komercnich-a-nekomercnich-galerii>
- Rendell, J. (2007). Critical spatial practice: curating, editing, writing. In J. Rugg, & M. Sedgwick (Eds.), *Issues in curating contemporary art and performance* (pp. 59-75). Chicago: Intellect
- Soukup, M. (2008). Kompetence kurátora výstavy výtvarného umění. In M. Friedlová (Ed.), *Umění: prostor pro život a hru. Kurátor výstav* (pp. 13-42). Olomouc: UPOL
- Spáčilová, E. (2012). Postavení kurátorů [Television series episode]. In *Kulturama*. Praha: Česká televize. Retrieved from <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10315082629-kulturama/212411058150022/>
- Svobodová, M. (2010). *Kurátorský koncept výstavy v kontextu galerijního vzdělávání*. (bachelor's thesis, Masaryk University, Brno). Retrieved from [http://is.muni.cz/th/265360/pedf\\_b/Kuratorsky\\_koncept\\_vystavy\\_v\\_kontextu\\_galerijniho\\_vzdelavani\\_-\\_bp](http://is.muni.cz/th/265360/pedf_b/Kuratorsky_koncept_vystavy_v_kontextu_galerijniho_vzdelavani_-_bp)
- Sýkorová, L. (2011). *Konečně spolu. Ústí nad Labem*: FUD UJEP

Šeborová, S. (2011). Vitální rostlina s překážkami v cestě. In L. Sýkorová (Ed.), *Konečně spolu* (pp. 169-171). Ústí nad Labem: FUD UJEP

Ševčíková, J., & Ševčík, J. (2009). Výstava je nonverbální komunikace. In D. Korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 215-222). Praha: Agite/Fra

Ševčíková, J., & Ševčík, J. (2010). *Texty*. Praha: Tranzit.cz, VVP AVU

Štefková, Z. (2009). Fuck the curator! In D. Korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 232-237). Praha: Agite/Fra

Thompson, D. (2010). *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. Zlín: Kniha Zlín

Vidokle, A. (2010). Art without artists? *E-flux journal*, 16. Retrieved from <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>

Vlnas, V. (1996). *Obrazárna v Čechách 1796-1918*. Praha: Gallery

Vojtěchovský, M. (2009). Kurátor a konzervátor. In D. Korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 243-248). Praha: Agite/Fra

Vránová, J. (2009). Jana Vránová. In D. Korecký (Ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* (pp. 249-254). Praha: Agite/Fra